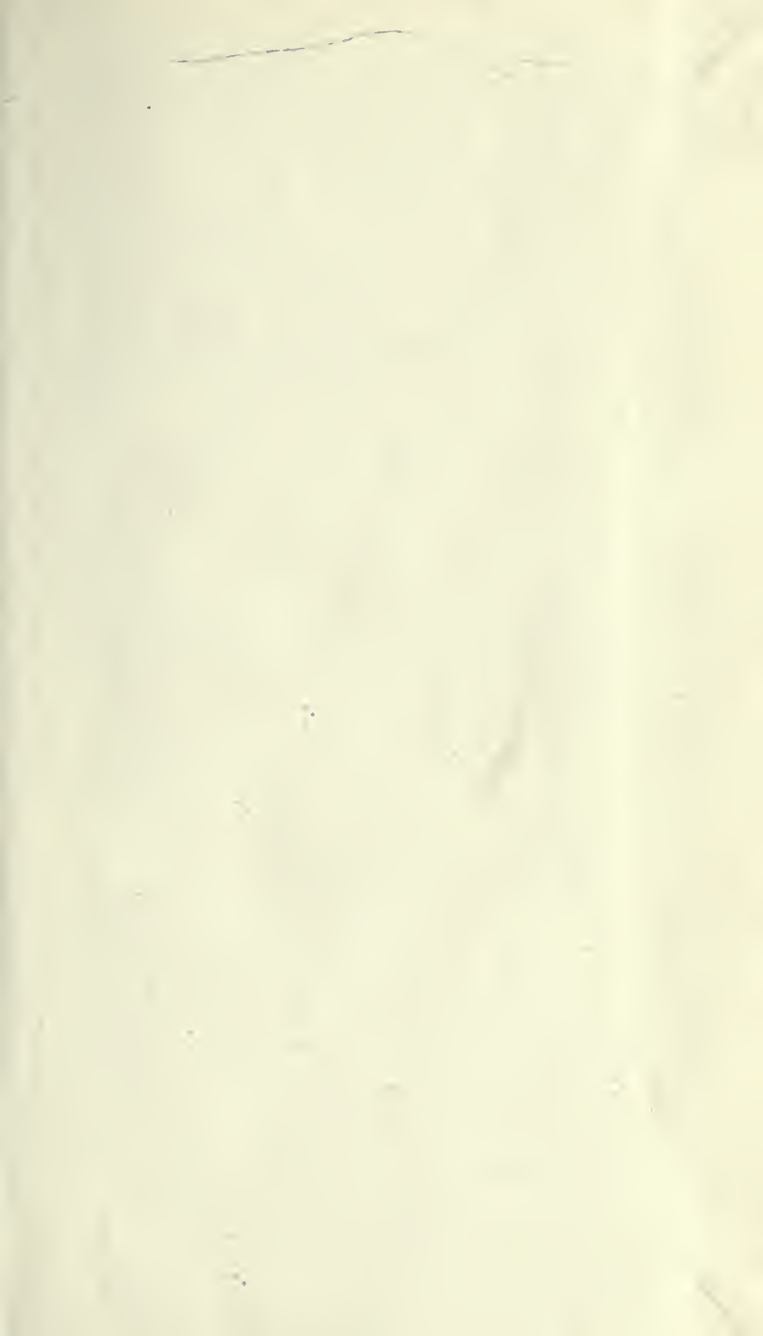
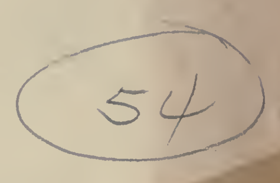

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00371993 7



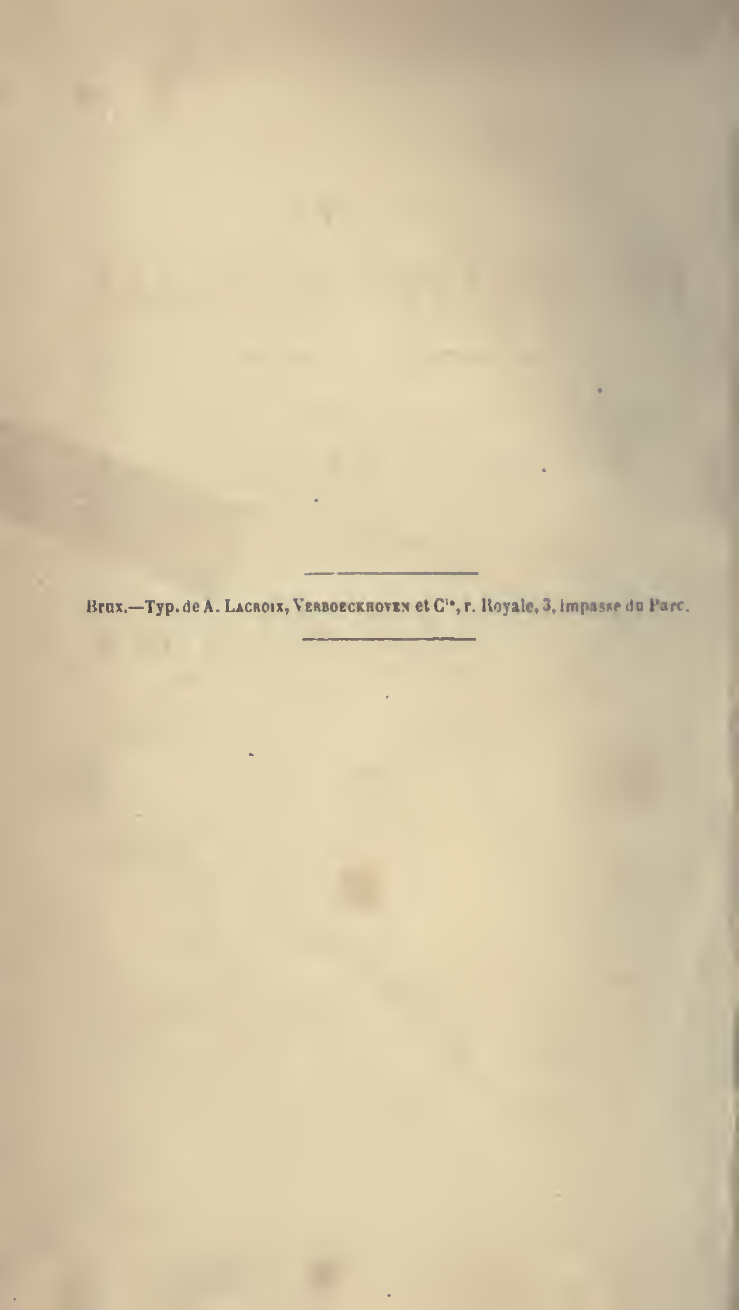




HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

DU THÉATRE FRANÇAIS



Brux.—Typ. de A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, r. Royale, 3, impasse du Parc.

HISTOIRE

PHILOSOPHIQUE ET LITTÉRAIRE

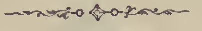
DU THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

PAR M. HIPPOLYTE LUCAS

> Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi le bon chemin.
>
> MOLIÈRE.

DEUXIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



TOME III

BRUXELLES & LEIPZIG
A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie
IMPRIMEURS-ÉDITEURS
RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

PARIS
Ancienne maison Treuttel et Würtz
E. JUNG-TREUTTEL, LIBRAIRE
RUE DE LILLE, 19

1863

HISTOIRE

DU

THÉATRE FRANÇAIS

DEPUIS

SON ORIGINE JUSQU'A NOS JOURS

CHAPITRE TRENTIÈME

FRÉDÉRIC SOULIÉ, BALZAC, EUGÈNE SUE.

Quelques pièces jouées de 1830 *à* 1840

Frédéric Soulié débuta par la poésie en 1824. Il publia un volume de vers, intitulé les *Amours françaises*. Il aimait les vers, mais sa main déjà fiévreuse et qui devait écrire tant de romans d'un style un peu hâté et quelques-uns d'une imagination délirante (1) s'accommodait mal de la rime; il sentait bouillonner en lui la passion désordonnée qui allait s'emparer de la littérature, et la conduire à bien des écarts de style et de raison, tout

(1) *Le vicomte de Béziers. — Le magnétiseur. — Le comte de Toulouse. — Le conseiller d'État. — Les deux cadavres. — Un été à Meudon. — Deux séjours. — Province et Paris. — Sathaniel. — Les mémoires du diable. — — Le maître d'école. — L'homme de lettres. — Souvenirs de correspondance. — Un rêve d'amour. — Diane et Louise. — Le lion amoureux. — Si jeunesse savait... si vieillesse pouvait. — Les quatre sœurs. — Eulalie Pontois. — Marguerite. — Le château des Pyrénées. — Les prétendus. — Le bananier. — Huit jours au château. — Au jour le jour. — Les aventures d'un cadet de famille. — Duhamel. — La comtesse de Monrion. — Le duc de Guise. — Saturnin Fichet, etc.*

en révélant des qualités nouvelles, et surtout des qualités dramatiques d'une incontestable vigueur. Il voulut faire sa tragédie, en 1827, c'était encore l'usage du temps et il arrangea pour la scène à sa façon la pièce de *Roméo et Juliette* que Ducis avait si outrageusement défigurée. Frédéric Soulié dans un autre système ne la défigura pas moins.

Un des grands charmes du drame de Shakespeare, c'est l'amour imprévu et subit de Juliette et de Roméo, cet amour qui éclot dans une salle de bal, comme une fleur exotique en serre chaude, et qui atteint tout à coup à une si prodigieuse hauteur. En vain une certaine Rosaline avait passé sous les yeux de Roméo, et laissé dans son cœur une légère empreinte, comme ces images fugitives que tout jeune homme a entrevues, dès que Juliette paraît, l'image est effacée ; ce n'est plus l'aube, c'est la vraie lumière du jour. Juliette est fille des Capulets, les ennemis mortels des Montaigus. Mais qu'importe, il n'y a plus de Montaigus, il n'y a plus de Capulets. Juliette est tout pour lui, comme il est tout pour Juliette, et l'on sent que cette passion si inattendue et si vive, emportera leur existence dans son rapide et irrésistible essor. Frédéric Soulié s'est tout d'abord privé de ce romanesque prélude. Il a imaginé un mariage secret, formé depuis deux années entre les deux jeunes gens; ils se sont vus à Gênes, et se sont épousés, à l'insu de leurs familles. Cette combinaison mélodramatique et vulgaire détruit toute la grâce du sujet. Juliette déjà la femme de Roméo, dépouillée de sa ceinture virginale, n'est plus le type adorable des premières sensations ; elle retombe dans les conditions les plus ordinaires, et nous nous étonnons que Frédéric Soulié, à l'heure où il devait avoir encore au bout de sa plume quelques-unes des gouttes de rosée de la jeunesse, se soit mépris à ce point.

Il n'a pas été plus heureux en faisant Tybald frère de Juliette ; quel besoin de jeter cette impossibilité de plus entre les deux amants? n'est-il pas étrange d'ailleurs que le jour même de la mort de son fils, le vieux père Capulet veuille marier sa fille, et

donner dans son palais une fête splendide : le frère Laurence a été aussi assez mal remplacé par un savant magistrat que l'auteur nomme Talermi. Cependant le drame une fois engagé, Frédéric Soulié le continue avec une violence qui n'est pas dépourvue d'intérêt : il presse le cœur de Juliette comme dans un étau. Son cinquième acte est surtout remarquable. Talermi, cherchant à attendrir le vieux Capulet, en soulevant le linceul qui recouvre le corps de sa fille, et en laissant au père le choix de la vie ou de la mort de son enfant, produit un grand effet.

Vois ce linceul, des morts la parure éternelle.
Au nom du Dieu vivant je le suspends sur elle.
Au nom du Dieu vivant je te commets son sort.
Prononce : ta parole est la vie ou la mort.

Talermi, voyant le vieillard obstiné dans sa haine se refuser au mariage des amants, rejette le voile sur le corps de Juliette, et ce geste donne le frisson. La scène de l'empoisonnement est traitée avec force, et ce premier drame de Frédéric Soulié, tout défectueux qu'il est, obtint du succès dans sa nouveauté.

Sa seconde pièce eut moins de bonheur. Elle éprouva un échec complet. Elle s'appellait *Christine à Fontainebleau*, elle fut donnée en 1829, peu de jours avant la *Christine* de M. Alexandre Dumas. L'auteur qui depuis arracha tant de masques avec l'aide du diable, voulut enlever celui que l'histoire a mis sur les traits de la reine Christine, reine dissolue et homicide, meurtrière de Monaldeschi, au château de Fontainebleau, mais il le fit avec une brutalité, dont le public habitué à plus de respect pour les héros et les héroïnes tragiques, se formalisa. Un épouvantable orage engloutit ce drame dans son tourbillon. Lorsqu'on relit de sang-froid l'œuvre de Frédéric Soulié, et même après la préface explicative où il prétend que le crime ne doit pas être ennobli, on n'en prend pas moins parti pour le public contre l'auteur. Les complications maladroites, l'incohérence des situations, le prosaïsme du style, offrent prise à tout instant à la critique, et sans ennoblir le crime, ne faut-il pas qu'il soit présenté d'une

manière vraisemblable et possible, et selon le caractère et la position des personnages! Une jeune fille qu'on étend sur une table de dissections anatomiques pour la soustraire à la jalousie de Christine, en la faisant passer pour morte, un brigand sous un costume d'ermite, une reine qui parcourt seule à cheval la forêt de Fontainebleau, ce sont là des choses bizarres qu'il est malaisé d'admettre, et que de grandes qualités poétiques absolument absentes, n'auraient pas même rendu supportables. Christine, après avoir accusé Monaldeschi d'un vol de diamants, et demandé sa mort à une cour de justice improvisée s'écrie :

. . . . Je suis fort agitée.
Je vais dans la forêt me distraire un moment.

Et ce contraste d'un langage si familier avec la gravité de la situation provoque naturellement le rire du spectateur.

Un père en présence de sa fille morte, ne trouvant à dire que ces mots :

Elle aurait eu seize ans, vienne Sainte-Marie.

ne peut manquer également de causer l'hilarité à toute une salle.

Frédéric Soulié se rendit probablement compte d'un tel désaccord entre le style et les sentiments et renonça au vers, instrument qui exigeait trop d'étude et de précautions : il n'avait pas le doigté.

Il donna au Théâtre Français la *famille de Lusigny*, drame en trois actes et en prose, emprunté à une étude dramatique de Lacretelle aîné, le *Fils naturel*.

Témoin de tout ce qui se passait vers les dernières années du XVIIIe siècle et de la nouvelle puissance qui s'élevait dans l'État, celle de l'homme de lettres, Lacretelle aîné recueillit ses souvenirs après les années orageuses de la révolution, et peignit avec des traits profonds l'époque si glorieuse où triompha la philosophie; où la dignité personnelle acquit une si haute valeur, où l'on vit une « si belle génération d'hommes de lettres, » pour nous servir des expressions du publiciste. C'est l'histoire de

d'Alembert et de madame de Tencin, sous d'autres noms, car il recula devant un caractère de mère comme celui de madame de Tencin. Des scènes attachantes et fortes, une constante élévation de sentiments chez les principaux personnages, rendent extrêmement intéressante la lecture de cette œuvre composée de deux parties qui auraient nécessité deux représentations, comme M. Dumas l'a fait depuis pour la pièce tirée de son roman de *Monte-Christo*. Frédéric Soulié remania cette œuvre avec assez de bonheur. Il s'agit d'un fils naturel, jeune homme distingué, ami des philosophes et philosophe lui-même, que sa mère, une marquise retrouve avec joie et protége malgré les intrigues d'un certain duc d'Harocourt, frère de cette dame, grand seigneur dont la main est toujours pleine de lettres de cachet. Un membre du parlement, nommé Gourville, honnête homme qui tient tête au duc, sympathise avec les sentiments de la foule toujours ennemie de l'oppression.

Frédéric Soulié obtint un plus grand succès encore avec *Clotilde*, pièce dans laquelle il fit preuve d'une grande volonté dramatique, mais peu en rapport avec les convenances habituelles du Théâtre-Français. Nous avons eu déjà l'occasion de faire remarquer que notre première scène exigeait une certaine discrétion dans la peinture des mœurs. *La Mère coupable* de Beaumarchais avait fait jeter les hauts cris. L'adultère hésitait à s'y montrer même repentant sous les traits de madame de Meinau, et le concubinage, pour appeler les choses par leurs noms, n'y était pas toléré; Clotilde l'y fit entrer. On vit une fille de bonne maison habitant avec un amant, et quel amant, un homme qui a commis un meurtre et un vol! Cependant l'intrigue de ce drame est puissante; une sorte de fatalité semble excuser le crime dont l'expiation ne laisse pas que d'être terrible. Clotilde jalouse, dénonçant son amant dont elle a surpris le secret et s'empoisonnant ensuite avec lui, ne révolte pas le spectateur malgré la légèreté et la singularité de sa conduite. Le meurtre du juif Raphaël Bazas au premier acte, fort habilement préparé, fait

planer l'épouvante sur l'œuvre. Ce drame comme *L'Alchimiste* de M. Alexandre Dumas eut pour point de départ *Le Fasio* de Milman. Mlle Mars consentit à égarer sa charmante coquetterie dans ce labyrinthe de crimes et d'horreur.

Frédéric Soulié crut devoir sans doute à cette éminente et gracieuse comédienne une réparation, il essaya de créer pour elle un rôle de comédie, le rôle de madame de Sauves, dans le drame intitulé : *Une aventure sous Charles IX*. Hector de Rohan, surnommé le *Gars*, s'est jeté dans la Rochelle dont le duc de Nevers fait le siége; après une vaillante sortie, Hector de Rohan, ne pouvant pas rentrer dans la ville se réfugie dans un château voisin, où le duc de Nevers a justement établi son quartier général; de belles dames s'y trouvent, entre autres madame de Sauves, folle du plaisir de la danse, et madame de Nangis qui garde un tendre souvenir au duc de Rohan qu'elle a aimé et qu'elle croit mort depuis deux ans; elle va épouser le duc de Nevers; Hector se présente sous un nom supposé, un cri de madame de Nangis le fait reconnaître; sa vie est en danger; par bonheur il obtient son pardon et épouse sa maîtresse, grâce à la double générosité du duc de Nevers. Le rôle de madame de Sauves est destiné à égayer ces périls, mais une femme dont la seule préoccupation consiste à craindre de manquer de danseurs quand les plus braves gentilshommes sont rapportés blessés au château, n'est pas très attrayante, et Mlle Mars compromit encore dans cette action un peu sérieuse quelques-uns de ses sourires.

Ce furent là les pièces que Frédéric Soulié fit jouer au Théâtre-Français, mais ce ne furent pas celles qui donnèrent de la popularité à son nom. Il transporta la vigueur dramatique dont il était doué sur des théâtres inférieurs, où pour parler vulgairement, il avait ses coudées bien plus franches. *Diane de Chivry*, *Le fils de la folle*, *Le Proscrit*, *L'Ouvrier*, *Gaëtan il Mammone*, *Eulalie Pontois*, *Les Amants de Murcie*, *Les Talismans*, *Les Étudiants*, *La Closerie des genêts*, lui valurent des triomphes

appropriés à la nature de son talent fougueux et irrégulier. *La Closerie des genêts* surtout dénotait un progrès dans sa manière véhémente et hardie, lorsque la mort vint le saisir; il souffrait depuis longtemps d'une maladie au cœur, activée par le travail incessant de sa plume, qui jour et nuit, grossoyait des romans pour plusieurs journaux à la fois. Il mourut le 23 septembre 1847; MM. Victor Hugo, Paul Lacroix, Antony Béraud prononcèrent des discours sur sa tombe; M. Victor Hugo résuma en ces quelques mots l'histoire de sa vie : « Voulant » travailler beaucoup, il travaillait vite comme s'il sentait qu'il » devait s'en aller de bonne heure. Son talent, c'était son âme » toujours pleine de la meilleure et de la plus saine énergie. De » là lui venait cette force qui se résolvait en vigueur pour les » penseurs et en puissance pour la foule. Il vivait par le cœur, » c'est par là qu'il est mort. »

Un autre romancier, d'un ordre supérieur, Balzac, eut aussi l'ambition de réussir au théâtre, et l'on nous permettra d'esquisser d'abord sa physionomie littéraire. Elle mérite d'être considérée, elle est originale.

Le père de Balzac, après avoir passé dans l'administration de la guerre, s'était retiré à Tours, où il avait pris la direction du grand hôpital. Il tenait de Montaigne, de Rabelais et de l'oncle Toby par sa philosophie et par sa gaieté, au dire de sa fille, et de là vint sans doute le côté drôlatique du caractère de Balzac. Sa mère avait une rare distinction d'esprit, une grande vivacité d'imagination. Balzac se développa sous cette double influence : il prenait grand plaisir à improviser, comme Gœthe, de petites comédies, et se passionnait pour la musique. On se rappelle que, dans les plus beaux jours de sa renommée, Balzac, accompagné de sa célèbre canne, était un des habitués du balcon des Italiens et de l'Opéra. Il resta sept ans au collége, et les souvenirs de ce temps qui lui parut bien dur ont été consignés dans la première partie de *Louis Lambert*. Il dévora la bibliothèque du collége, et éprouva une congestion d'idées. Malade, il sortit alors du col-

lége, et de longues promenades aux environs de Tours, non moins que le bonheur de se retrouver en famille, ramenèrent de l'ordre dans son esprit et rendirent la force à son corps un peu amaigri. Son père, vers la fin de 1814, fut appelé à Paris à la direction des vivres; Balzac y termina ses études dans une institution au Marais. En 1816, il avait dix-sept ans. Il suivait avec enthousiasme les cours publics, fréquentait les bibliothèques, parcourait matin et soir les quais, achetait les livres qui lui paraissaient curieux, observait les passants, nouait des relations avec les bouquinistes et les libraires, et se sentait un goût prononcé pour toutes les choses littéraires. On voulut qu'il fît son droit. Il subit ses examens, et passa trois années chez un avoué et chez un notaire, source où il puisa plus tard ces descriptions d'intérieurs d'études et de détails de procédure dans lesquelles il a excellé. A vingt et un ans, il avait fini son droit et se croyait libre alors d'agir à sa volonté; il déclara à son père que le notariat ne lui convenait pas. De vives discussions s'engagèrent entre le père et le fils, d'autant que le père, mis à la retraite, se voyait obligé par des raisons d'économie d'aller habiter la campagne.

Balzac resta à Paris dans une mansarde près de l'arsenal, et, sans s'y trouver précisément bien, prit gaiement son parti. Ses lettres à sa mère, à sa sœur, sont toutes sur le ton plaisant; il se moque des petites misères de la vie, et fait une tragédie. On commence toujours par là... Il avait choisi le sujet de Cromwell et sa sœur a donné le plan de cette pièce d'après les communications de son frère; il demande deux ans à sa famille pour mener ce chef-d'œuvre à bonne fin. *Cromwell* enfin terminé eut les honneurs d'une lecture en famille et devant quelques amis. L'opinion générale fut que la tragédie ne valait rien. Le père Balzac était triomphant; il crut que son fils allait comprendre enfin les avantages du notariat, mais Balzac, sans se décourager, dit tout simplement : « Je vois bien que la tragédie n'est pas mon fait. » Et il se mit à écrire des romans, tout en consentant à demeurer chez son père.

Alors commença cette série de romans qu'il publia sous diver pseudonymes, et dont quelques-uns ont été imprimés sous le nom de Saint-Aubin ; mais, par malheur, Balzac ne se contenta pas d'écrire des livres, il voulut en éditer ; il se fit libraire, et des opérations infructueuses l'endettèrent considérablement. C'est cette dette qu'il a traînée comme un boulet toute sa vie, et qui le fit se consumer en efforts surhumains.

Cependant Balzac avait signé les *Chouans;* ce roman avait réussi, et le nom de Balzac se répandait. *Catherine de Médicis* vint après et signala des qualités très remarquables. *La Femme de trente ans*, *la Maison du Chat-qui-pelote*, *le Bal de Sceaux*, *la Physiologie du mariage*, *la Peau de chagrin*, placèrent en peu d'années Balzac au premier rang de nos romanciers. Les revues se disputèrent ses ingénieuses nouvelles, ses *Scènes de la vie privée*, *de la vie de campagne*, *de la vie de province*, *de la vie parisienne*. Il conçut alors l'idée d'une sorte d'épopée, dans laquelle, au *moyen de personnages* qu'il ramènerait tour à tour sur la scène, ses romans se trouveraient reliés les uns aux autres, et acquerraient de l'unité. Il imagina une suite de types qui avaient mission de représenter toute la société contemporaine et de se mêler aux divers actes de sa comédie universelle. Sa sœur fut témoin de sa joie, lorsqu'il crut, comme Archimède, avoir trouvé le levier avec lequel il allait soulever le monde.

« Il part, dit-elle, de la rue Cassini, et il accourt au faubourg Poissonnière que j'habitais alors.

« — Saluez-moi, nous dit-il joyeusement, car je suis tout bonnement en train de devenir un génie !

« Il nous déroule alors son plan, qui l'effrayait bien un peu ; quelque vaste que fût son cerveau, il fallait du temps pour y emménager ce plan-là !

« — Que ce sera beau, si je réussis ! disait-il en se promenant par le salon.

« Il ne pouvait tenir en place ; la joie resplendissait sur tous ses traits.

« — Comme je me laisserai tranquillement traiter de *faiseur de nouvelles*, à présent, tout en taillant mes pierres. Je me réjouis d'avance de l'étonnement des myopes quand ils verront mon édifice.

« Le tailleur de pierres s'assit alors à son tour pour parler de son œuvre tout à son aise ; il jugeait avec impartialité les êtres imaginaires qui la composent, malgré la tendresse qu'il portait à tous.

« — *Un tel* est un drôle et ne fera jamais rien de bon, disait-il ; *tel autre*, grand travailleur et brave garçon, deviendra riche, et son caractère le rendra heureux ; *ceux-ci* ont commis bien des peccadilles, mais ils ont une telle intelligence, une telle connaissance des hommes, qu'ils arriveront forcément aux régions élevées de la société.

« — Peccadilles ; tu es bien indulgent.

« — On ne les changera pas, ma chère ; ce sont des sondeurs d'abîmes ; mais ils savent conduire les autres. Les gens si sages ne sont pas toujours les meilleurs pilotes ; ce n'est pas ma faute à moi ; je n'invente pas la nature humaine, je l'observe dans le passé et le présent, et je tâche de la peindre telle qu'elle est. Les impostures en ce genre ne persuadent personne.

« Il nous contait les nouvelles du monde de la *Comédie humaine* comme on raconte celles du monde véritable.

« — Savez-vous qui Félix de Vandenesse épouse ? Une demoiselle de Grandville ! C'est un excellent mariage qu'il fait là ; les Grandville sont riches, malgré ce que M[lle] de Belle-Feuille a coûté à cette famille.

« Si quelquefois nous lui demandions grâce pour un jeune homme en train de se perdre, ou pour une pauvre femme bien malheureuse dont le triste sort nous intéressait. « Ne m'étour-
» dissez pas avec vos sensibleries, la vérité avant tout. Ces gens-
» là sont faibles, inhabiles ; il arrive ce qui doit arriver. Tant
» pis pour eux. »

C'est ainsi que Balzac vivait au milieu des êtres de sa créa-

tion, punissant les uns, récompensant les autres, permettant quelquefois aux vicieux de réussir, selon les mœurs et les usages de la société qu'il avait sous les yeux, et tout cela avec une rigueur mathématique. Comme l'antique destin, quand un de ses personnages était condamné par son caractère ou par ses passions, il le laissait se perdre sans remords.

Nous avons dit que Balzac gagnait à être vu à travers sa correspondance; la sensibilité, en effet, ne joue pas un rôlè très actif dans ses romans; ce ne sont pas les bons sentiments du cœur humain qu'il se plaît en général à dépeindre : il a déparé quelques-uns de ses meilleurs ouvrages par des scènes que la délicatesse morale est loin d'approuver. Il se montre, dans sa correspondance, le plus dévoué des frères et le meilleur des fils. Sa tendresse s'exprime avec beaucoup de grâce et de naturel.

Il écrit à sa sœur en 1832 :

« Oui, tu as raison, mes progrès sont réels et mon courage infernal sera récompensé. Persuade-le aussi à ma mère, chère sœur; dis-lui de me faire l'aumône de sa patience; ses dévouements lui seront comptés. Un jour, je l'espère, un peu de gloire lui payera tout. Pauvre mère!. Cette imagination qu'elle m'a donnée la jette perpétuellement du nord au midi et du midi au nord. De tels voyages fatiguent. Je le sais aussi, moi. Dis à ma mère que je l'aime comme lorsque j'étais enfant. Des larmes me gagnent en t'écrivant ces lignes, larmes de tendresse et d'espoir, car je sens l'avenir, et il me faut cette mère dévouée au jour du triomphe. »

Balzac eut ce bonheur : sa mère fut témoin de son triomphe; mais elle eut d'un autre côté la douleur de le voir s'éteindre dans la force de l'âge et du succès. C'est au moment où la fortune et la gloire souriaient à Balzac, où les plus tendres affections remplissaient son cœur, que la mort comme dans les anciens mystères, mit un brusque dénouement à sa *comédie humaine*.

Il ne put réaliser complétement son rêve au théâtre, et faire

mouvoir sur la scène, cette pièce à cent actes *divers* qu'il portait partout avec lui.

Les *ressources de Quinola* ne tinrent pas les promesses que la réputation de l'auteur avait fait concevoir.

Il est question d'abord (ceci forme le sujet de la pièce) d'un inventeur méconnu, d'un mécanicien qui, sous Philippe II, comprend les forces de la vapeur, et veut, malgré l'Inquisition, doter son siècle de cette découverte, plus importante que celle de Galilée. Alphonse Fontanarès est pauvre; il n'a pour appui qu'un valet, Quinola. Camoëns avait le nègre Antonio qui mendiait pour lui, mais le valet de Fontanarès ne mendie pas, fi donc! Il fait vivre son maître des produits de son industrie. Quinola parvient jusqu'au roi, auquel il explique fort longuement que son maître a trouvé le moyen de faire aller les vaisseaux sans voiles ni rames plus vite que le vent et contre le vent. Le roi jure que, si Fontanarès met à exécution son projet, il le fera grand d'Espagne; s'il ne réussit pas, il y va de sa tête.

Au nombre des infortunes dont on accable le malheureux Fontanarès, il faut ajouter un faux savant, un âne bâté, qu'on lui adjoint comme collaborateur. Fontanarès, irrité, fait sauter son vaisseau au moment où il entend proclamer le nom de ce collaborateur indigne. Et voilà comment la vapeur n'a été révélée que de notre temps.

Vautrin, un des autres héros du théâtre de Balzac, et un de ceux de la *comédie humaine*, ne trouva pas non plus, et ne pouvait trouver une grande faveur auprès du public.

Ce drame de *Vautrin*, lors de son apparition, subit une interdiction injuste, en ce que cette interdiction fut motivée par une allusion inconvenante que se permit la perruque de l'acteur chargé du principal rôle, et non par l'immoralité de l'ouvrage, qui méritait beaucoup plus cette rigueur. Balzac crut qu'il suffisait de mettre une noble pensée dans l'âme d'un criminel pour l'absoudre de tous ses crimes, et de faire luire une larme dans la paupière d'un bandit pour que les anges vinssent la recueillir

comme dans un conte oriental de Thomas Moore. Un grand poète avait fait entrer dans le cœur de Lucrèce Borgia, un sentiment maternel qui avait intéressé en faveur d'une princesse peu recommandable, et Balzac en voulut faire, pour ainsi dire, autant en faveur d'un forçat de la plus vile espèce.

Ce ne fut pas même un fils que Balzac donna à son héros, mais un enfant recueilli sur un grand chemin; ajoutons, pour diminuer la bonne action, que Vautrin le soutient dans le monde par les moyens les plus illégitimes, et espère le constituer à l'aide de ses mensonges, dans une riche position de fortune, afin d'en profiter lui-même. Balzac trouva plaisant de placer au service d'un jeune homme élégant, d'un lion du jour, une troupe de voleurs, sans que le jeune homme se doutât du triste rôle qu'on lui faisait jouer. C'était assurément une idée de comédie, et dans certaines parties d'analyse et de détail le talent n'a pas fait défaut à l'écrivain. Mais ce talent mal employé ne peut empêcher qu'on n'éprouve une répugnance extrême à l'audition de cette œuvre.

Il faut voir cette pièce, en vérité, pour comprendre jusqu'à quel point un homme d'un talent réel peut tomber dans l'aberration; aucun autre mot n'exprimerait aussi bien l'origine de ce cauchemar dramatique, éclos du cerveau échauffé de Balzac. Il y a des moments où la littérature en délire remue la société de fond en comble, dans le dessein de trouver des types nouveaux; elle recherche alors les contrastes les plus imprévus, les effets les plus bizarres aux dépens de l'ordre et de la raison. Vautrin est venu dans ces mauvais jours où l'on a presque essayé de réhabiliter le bagne, où des hommes d'imagination se sont plu à poétiser les sinistres héros des cours d'assises, jeu plus dangereux qu'on ne croit pour le repos public. Les esprits d'élite qui se sont amusés à créer ces scènes étranges, entremêlées de l'argot des prisons, n'ont pas compris la portée de leurs œuvres : ils n'y ont vu qu'une étude de caractère, le filon d'une mine impure, il est vrai, mais de laquelle on pouvait faire sortir quel-

ques étincelles dorées : ils n'ont pas senti qu'il s'exhalait de leurs travaux souterrains des exhalaisons pestilentielles et fatales : oui, ce monde affreux, ce monde en dehors de la légalité, qui se vante de ses ignobles exploits et qui fait rire avec le vice, est d'un mauvais exemple pour la vertu. Oui, ces beaux fils échappés de Rochefort, de Brest et de Toulon, ces philosophes de la chiourme, professeurs en matière de vols et d'assassinats; ces merveilleux qui cachent une épaule infâme sous une cravate à la Colin, et se regardent comme des proscrits, parce qu'ils ont rompu leur ban, ont produit leurs imitateurs. Nous avons vu et nous voyons tous les jours figurer devant les tribunaux les personnages que les romanciers et les auteurs dramatiques ont mis à la mode, et la société est devenue à son tour le miroir d'une littérature, privée un moment du sens moral par la folie de ses auteurs.

La *Marâtre*, drame violent, mais qui ne souleva pas de réprobation, marqua la place de Balzac dans la littérature dramatique, ainsi que *Mercadet le faiseur ;* en créant ce dernier type, l'un de ses meilleurs, il resta dans les limites de la comédie tout en peignant les mœurs d'un spéculateur peu scrupuleux; la main expérimentée d'un auteur populaire, M. d'Ennery, ajusta habilement cette pièce pour la scène du Gymnase dramatique.

Eugène Sue ne fut ni moins hardi, ni moins violent, ni moins invraisemblable que Frédéric Soulié, et Balzac dans ses inventions romanesques : comme eux il posséda l'art de raconter et de saisir vivement les esprits. Il montra beaucoup d'imagination dans les détails. Ses romans eurent une vogue immense et il en arrangea quelques-uns pour la scène. *Latréaumont*, joué au Théâtre-Français, *les Mystères de Paris*, *Mathilde*, le *Morne au Diable*, le *Juif-Errant*, représentés sur les théâtres des boulevards, continuèrent la vogue acquise sous une autre forme; le souffle démocratique qui remuait son temps, agita la plume d'Eugène Sue, consacrée d'abord à la peinture de la vie du grand du monde et des élégances perverses; il se fit l'écho des

idées populaires, et recouvrit d'un voile de philanthropie des opinions quelquefois dangereuses, qui ne tendaient à rien moins, qu'à renverser brusquement l'échelle sociale et à mettre en haut les échelons d'en bas. Il trouva dans cette voie un succès nouveau, mais qui suscita plus d'une protestation. Nous n'insisterons pas sur son répertoire dramatique qui, à l'exception d'une comédie en trois actes, *la Prétendante*, ne fut qu'un large emprunt fait à res romans.

Jetons un coup d'œil rapide sur quelques pièces qui furent jouées de 1830 à 1840, à côté des ouvrages plus importants que nous avons mentionnés dans les chapitres précédents. Le *Clovis* de Lemercier, le *Gustave-Adolphe* de Lucien Arnault, tragédies en retard, enfouies dans les cartons avaient inauguré l'année 1830. Deux révolutions, l'une littéraire et l'autre politique, *Hernani* et la révolution de juillet, passèrent sur ces pâles imitations classiques et les plongèrent du néant dans l'oubli. Le *Charles IX* de Chénier ne retrouva pas ses succès d'autrefois. La révolution nouvelle enfanta une *Charlotte Corday*, et un *Camille Desmoulins*, mais ces pièces faites sans art, n'éveillèrent aucune sympathie; elles ne possédaient ni les qualités du style ni celles de l'imagination. L'école Saint-Simonienne, florissante alors, essaya de pénétrer au théâtre avec un de ses chefs, M. Barrault, dont la comédie intitulée le *Mépris de l'opinion*, ne fit pas beaucoup plus de prosélytes que la nouvelle religion. Une comédie fort gaie réussit au milieu d'une foule d'œuvres médiocres, ce fut *Dominique le possédé*, que soutenait d'ailleurs la verve d'un excellent artiste, Monrose. Une comédie spirituelle, mais dont le sujet très scabreux effaroucha de respectables susceptibilités, la *reine d'Espagne* de Henri Delatouche, eut beaucoup de retentissement. Henri Delatouche, journaliste piquant, romancier original, poète à ses heures, et surtout le révélateur des poésies d'André Chenier était un homme qui, en matière de critique, n'aimait que la critique qu'il faisait des autres. Il prit en main la défense de sa pièce et cette querelle égaya le public.

Un homme d'esprit, M. Rosier, donna la *Mort de Figaro*, oubliant que Figaro ne doit pas mourir. Beaumarchais lui-même a dû se repentir d'avoir vieilli Figaro dans la *Mère coupable*. Figaro qui fait la barbe aux grands seigneurs, c'est la révolution qui s'approche alerte et gaie, préludant par la raillerie au renversement de l'ancien régime. Le *Procès criminel*, comédie originale, valut à M. Rosier une revanche du peu de succès de sa *Mort de Figaro*. Une pièce du même auteur, *Mlle de Montmorency*, servit à faire admirer la jeunesse et la beauté de Mlle Plessy, qui débutait alors. La *Demoiselle et la Dame, lord Novart, Julie ou la séparation*, acquirent à M. Empis cette légitime estime, qui le conduisit à être nommé plus tard directeur du Théâtre-Français. *Louise de Lignerolles*, œuvre de mérite, par MM. Ernest Legouvé et Goubaux, commença en faveur de M. Ernest Legouvé une série de succès, pour lesquels il a trop emprunté le secours de la collaboration. Le *Chef-d'œuvre inconnu* de M. Ch. Lafont produisit beaucoup d'effet, et manifesta un talent littéraire en même temps que dramatique. Cette pièce est restée au répertoire du Théâtre-Français; l'auteur a donné encore au même théâtre, *Un cas de conscience, Daniel*, l'*Arioste;* au théâtre de l'Odéon, *Iwan de Russie, Un dernier Crispin*, le *Passé d'une femme;* et aux théâtres des Boulevards, beaucoup de drames pleins de mouvement et d'intérêt.

On applaudit dans le *Ménestrel* l'heureux début d'un jeune homme, qu'une mort prématurée enleva malheureusement aux lettres, Il y a des existences réellement fatales, et telle fut celle de Camille Bernay, mort à vingt-neuf ans. Il était né pour les arts ; la plume et le crayon obéissaient à sa main. Il avait passé deux belles années à Parme, à l'Académie de dessin, et chez le célèbre graveur Toschi. Lorsqu'il revint en France, on voulut lui faire changer de carrière; on le mit dans une étude d'avoué. Camille Bernay s'y amusa d'abord à *croquer* les clercs, et les clients, et le patron; mais cette occupation, indice de ses dispositions comiques, ne lui suffit plus bientôt, il lui fal-

lait un plus vaste théâtre ; il voulut être indépendant ; il crut que sa plume et son crayon étaient capables de le faire vivre. Il ne tarda pas à reconnaître son erreur ; la misère l'attendait ; il la supporta quelque temps avec courage, avec orgueil. Il fallut céder enfin ; l'enfant prodigue, et il avait prodigué sa santé, son esprit, sa verve hardie, ses seules richesses, revint au logis paternel ; mais il ne put s'y plaire et peu de temps après recommença sa vie bohémienne ; il chercha un asile au Théâtre-Français.

Un acteur, d'une rare bienveillance pour les jeunes gens, Monrose que nous avons déjà nommé, accueillit le *Ménestrel*, fit recevoir et jouer cette comédie et elle obtint, par la franche gaîté du style, un succès auquel on ne reprocha qu'une morale encore peu arrêtée. Des vers charmants et d'un bon caractère avaient prouvé qu'un poète était né à la scène française. Camille Bernay se crut sauvé ; hélas ! rien n'est plus fallacieux que le théâtre : il vous appelle, puis il vous abandonne tout à coup. Camille Bernay délaissé par le succès, s'enveloppa dans son manteau comme un philosophe, reprit son existence errante à travers les rues de Paris, ne rentrant chez lui que vers l'aurore, avec quelques vers de plus, en attendant des jours meilleurs.

La fièvre, hôte cruel, à laquelle il n'avait pas pensé, et que le poète, trop ami des étoiles, rencontre un matin au retour de ses courses irrégulières, la fièvre vint s'asseoir au chevet de Camille Bernay. Il eut recours, non pas aux soixante gouttes d'opium de Chatterton ; il aimait beaucoup trop la vie pour la perdre de bonne volonté. Il eut malheureusement recours au perfide laudanum, qui guérit et qui tue ; il mourut du remède mal appliqué, en disant, dans son touchant délire, aux oiseaux qu'il entendait chanter sur les arbres voisins : « Chantez, oiseaux, chantez ; moi, je ne chanterai plus. »

Ainsi vécut, ainsi mourut Camille Bernay !

Ses œuvres dramatiques se composent du *Ménestrel*, de *Clotaire I*, drame énergique que l'auteur ne put parfaire à son

gré; du *Vingt-Quatre Février*, de Werner, mis en vers d'après une bonne traduction de M. Leroy; de l'*Héritage du mal*, drame joué au théâtre de l'Odéon; du *Pseudonyme*, qu'on y a également représenté. La poésie du *Ménestrel*, du *Pseudonyme* et des satires, vaut mieux que celle de l'*Héritage du mal* et de *Clotaire I;* dans ces deux pièces, malgré de réelles beautés, Camille Bernay a trop sacrifié au vers brisé, qui ressemble un peu au laudanum : il n'est bon qu'en petite quantité!

CHAPITRE TRENTE ET UNIÈME

M. PONSARD.

La réaction.

L'école romantique était tombée dans les excès qu'engendrent toutes les révolutions. Une réaction ne tarda pas à se faire sentir, et M. Ponsard élevé tout à coup sur le pavois, par la réussite de sa *Lucrèce*, en devint le chef, presque malgré lui : il accepta naturellement la position.

Le sujet de *Lucrèce* n'est pas nouveau au théâtre : il a été traité bien souvent ; mais une chose assez singulière, c'est que ce sujet, posé d'une façon si dramatique dans le premier livre de Tite-Live, n'a pas été reproduit sur le théâtre latin. Ovide seulement raconte dans ses *Fastes* le déshonneur de Lucrèce et l'expulsion des Tarquins. Ovide emprunte aux traditions le récit de ce repas donné par Sextus, dans lequel Collatin, par les éloges imprudents qu'il fit de la vertu de sa femme, éveilla l'attention de son parent, audacieux et débauché. Ces jeunes Romains, échauffés par de copieuses libations, résolurent de surprendre leurs femmes, pour savoir de quelle manière elle supportaient leur absence. Tous, excepté Collatin, trouvèrent leurs épouses entourées de joueurs de flûte et de chanteurs, couronnées de roses, et au milieu de joyeux convives : la femme

de Collatin, elle seule, tissait de la laine en compagnie de ses femmes.

Inde cito passu petitur Lucretia : nebat.

Nebat est un des mots les plus heureux qui soient tombés de la plume ingénieuse d'Ovide. Cette simple expression dit tout : elle filait, *nebat.*

Duryer, contemporain de Corneille, et celui qui, Rotrou à part, s'est le plus rapproché de l'auteur de *Cinna*, quoiqu'il en soit encore à une grande distance, a fait une *Lucrèce* que nous avons mentionnée. Sauf quelques vers, elle ne vaut rien. Sextus emploie des moyens vulgaires pour séduire Lucrèce : il cherche à lui persuader que son mari est infidèle, et cela est vrai, mais Lucrèce se refuse à le croire. Duryer a cru faire éclater d'autant mieux la vertu de Lucrèce, mais il a altéré l'honnêteté de l'action. Il s'éloigne surtout singulièrement de l'antiquité lorsqu'il fait dire à son Tarquin :

Cette encre et ce papier s'offrent tout à propos.

Chevreau, Nicolas Filheul ont donné aussi des *Lucrèce*, il existe encore une Lucrèce de Hardy, mais ce n'est pas la Lucrèce romaine, c'est une Lucrèce bourgeoise, dont le style est empreint de toute la licence dramatique des commencements de notre théâtre. En 1792, au milieu de la révolution française, Arnault imagina une autre Lucrèce : il ne défigura pas moins le sujet que ses prédécesseurs ; il eut la malheureuse idée de rendre Lucrèce amoureuse de Sextus, comme Pauline l'est de Sévère, et de faire combattre banalement l'amour et le devoir. Ce qui est admirable chez Pauline est ridicule chez Lucrèce, que la chronique romaine nous a représentée autrement. Le seul mérite de la tragédie d'Arnault consiste dans une scène où Brutus, qui contrefait l'insensé, révèle à Sextus, qu'il semble prendre pour Collatin, toute la conspiration tramée par lui depuis longtemps, afin de forcer à agir les conjurés dont il est le chef.

Le sujet de *Lucrèce* restait donc à traiter, quoiqu'il eût été

essayé tant de fois. Un jeune homme, instruit et laborieux, consultant Corneille et Tite-Live, ami du sage Horace comme s'il était un vieillard, se délassant avec Ovide et Martial des divagations du barreau, s'éprit d'un bel amour d'artiste pour cette Lucrèce, profanée autrefois par Sextus, et depuis par tant d'auteurs maladroits; il songea à ressusciter cette œuvre, en employant le procédé de nos grands maîtres, qui la plupart du temps n'ont pas fait autre chose que de donner une forme plus savante à des sujets traités avant eux. L'invention, et c'est là le tort que nous reprochons à notre ancien théâtre, admirable d'ailleurs, est presque toujours absente de ce système. On prend un fait connu dans ses moindres détails, dans ses plus intimes développements; le génie de l'auteur, qui renonce aux avantages d'une combinaison nouvelle et saisissante, ne peut donc s'exercer que sur l'expression des sentiments et sur la peinture des caractères.

M. Ponsard a suivi à la lettre ce système exclusif, mais il en a tiré tout le parti qu'il était possible d'en attendre. La pièce est tracée avec une grande netteté. Au premier acte, Lucrèce, la belle fileuse, travaille avec ses femmes, à la lueur de la lampe, au milieu de la nuit. Collatin, Brutus, Sextus, arrivent d'Ardée et la surprennent dans ces occupations domestiques. Sextus éprouve dès lors une vive passion pour elle. Collatin garde ses hôtes à souper. Sextus raille Brutus, qu'il prend pour un fou; mais Lucrèce, dont l'œil est plus clairvoyant, a reconnu sous le masque de la folie le futur consul romain, le libérateur de Rome, ce Brutus qui, à Delphes, fit semblant de déposer sur l'autel d'Apollon un simple bâton tandis que l'écorce renfermait un second bâton en or, emblème de son caractère.

Au second acte, nous nous trouvons dans la maison de ce même Brutus, dont la femme aime Sextus. On ne prend pas garde au prétendu fou; Tullie, devant lui, reproche à son amant une pensée d'infidélité; elle s'est aperçue de son nouveau penchant pour Lucrèce. Toute cette conversation, peu agréable

pour Brutus, est écoutée par lui, et l'auteur a présenté là une situation d'une grande hardiesse. Brutus écoute jusqu'au bout ; il épuise jusqu'à la lie la coupe où il boit son affront ; mais il se relève enfin de toute son humiliation après le départ de Sextus : il s'approche de Tullie, et, par ses terribles imprécations, lui fait comprendre qu'il n'appartient qu'aux dieux infernaux de laver toutes ces souillures.

Au troisième acte, Sextus, dans son palais, à Rome, combine les séductions dont il se dispose à entourer Lucrèce ; Sextus est habitué aux ruses. N'est-ce pas lui qui a fait tomber Gabie au pouvoir de Rome, en s'y réfugiant comme une victime de la tyrannie de son père, allant même jusqu'à montrer son dos battu de verges, si bien qu'il obtint le commandement de l'armée dont il fit bientôt décimer les chefs, sur les ordres mystérieux de Tarquin ; qu'on se rappelle ces têtes de pavots que Tarquin abattait dans son jardin devant le messager de son fils ! Sextus donc emploiera la ruse d'abord, la violence ensuite. Il part en se faisant accompagner par le plus jeune, le plus beau de ses esclaves. En vain Tullie essaie-t-elle de l'arrêter ; il rompt tout à fait avec elle : Sextus explique en vers charmants le bonheur de l'inconstance. Tullie se retire désespérée, après avoir maudit son séducteur. En vain la sybille de Cumes, avec ses trois volumes qu'elle veut lui vendre, prétend-elle à son tour empêcher l'action que médite Sextus : il ne l'écoute pas ; l'or n'est pas fait pour les sybilles. Il se rend à Collatin, où Lucrèce attire ses ardents hommages.

Au quatrième acte, Lucrèce est poursuivie par de sinistres pressentiments. Un songe surtout occupe son esprit. Elle était étendue sur l'autel du sacrificateur à la place de la victime ; un serpent sorti d'un pilier du temple s'est approché d'elle en rampant, il l'a enveloppée de ses anneaux glacés, et son dard, se changeant soudain en glaive aigu, lui a fait une profonde blessure au cœur. Lucrèce réveillée sent encore la douleur. Les chants de ses femmes ne peuvent la distraire. Ces chants eux-

mêmes prennent une teinte funèbre. Un malheur est dans l'air. Sextus en effet a déjà le pied sur le seuil de la maison de Collatin. Il ne tarde pas à se trouver en présence de Lucrèce, dont il ose solliciter l'amour. Il espère la tenter par l'offre d'un divorce. Lucrèce refuse cette proposition avec la froide dignité d'une honnête femme. Elle se retire dans sa chambre, qu'elle croit sacrée. Sextus l'y suit bientôt.

Au cinquième acte, Collatin, Brutus et le père de Lucrèce sont assemblés; ils ont été mandés par elle. Ils ne savent rien de ce qui s'est passé. Lucrèce paraît, vêtue de deuil. Elle explique à ses parents, à son mari l'infâme outrage de Sextus. Sextus a dit qu'il tuerait Lucrèce et l'esclave dont il est accompagné, et qu'il attesterait ensuite tous les dieux de l'Olympe que son épée a vengé l'honneur de son parent Collatin en frappant deux coupables. Lucrèce a été épouvantée par cette odieuse menace. A ce récit, son père et son mari essaient de la relever à ses propres yeux ; mais Lucrèce ne veut pas que son nom soit invoqué un jour par les femmes qui chercheront des prétextes pour manquer à la foi conjugale : elle se tue. Brutus, qui apprend aussi que sa femme s'est rendue justice en se tuant, jure de délivrer Rome; le poignard qu'il retire du sein de la victime passe de main en main, et le même serment est répété par le père et le mari de Lucrèce. Tite-Live a indiqué cette scène. Le peuple accourt, se soulève et s'apprête à chasser les Tarquins. Cette tragédie, écrite d'un style ferme, attira longtemps la foule au second théâtre français.

M. Villemain, chargé du rapport sur cet ouvrage, qui obtint un prix de dix mille francs à l'académie, le fit avec cette sagacité littéraire dont il a tant donné de preuves, et ses réserves prouvèrent qu'il avait vu dans l'ouvrage du nouveau poète, une espérance plutôt qu'un chef-d'œuvre. « Ami du simple et du na-
» turel, dit M. Villemain, faisant effort pour y ramener sa pensée,
» l'auteur de la nouvelle tragédie prend quelquefois le soin minu-
» tieux des détails pour la peinture des caractères et des mœurs.

« Quelquefois même, à la reproduction exacte des usages anti-
« ques il joint un anachronisme de sentiments et d'idées que le
« contraste rend d'autant plus visible. Enfin, son langage animé,
« expressif est trop souvent travaillé avec incorrection et négligé
« sans être facile.

« Ce n'est donc pas la pureté classique, l'élégance continue
« qui fait le caractère de cet ouvrage remarquable ; il plaît
« quoique inégal. L'auteur s'écarte fréquemment du vrai qu'il
« veut rétablir dans l'art ; mais là où il le rencontre, il le rend
« avec une verve heureuse qu'on ne peut oublier, une expres-
« sion vive et contenue qui convient beaucoup au théâtre, parce
« qu'elle frappe l'esprit sans l'éblouir et sans lui paraitre ou
« trop brillante ou trop inusitée. Servant à marquer d'une grave
« empreinte la vérité historique et la leçon morale, le style est
« assez poétique pour un tel sujet. On y sent l'imitation de Cor-
« neille, mais sans affectation, par la préférence instinctive d'un
« esprit plus nerveux que cultivé. Que l'auteur mûrisse son
« talent à la sévère école des historiens anciens ! Qu'en cher-
« chant la nouveauté, il sache qu'elle sort moins de l'heureux
« choix que de la puissante méditation d'un sujet ; et notre
« théâtre, agité depuis quinze ans par tant d'essais hardis,
« s'honorera d'un poète de plus, et verra se *détacher une forme*
« *moyenne et populaire dont la fidélité plairait au goût de notre*
« *siècle, habile à trouver dans l'étude plus attentive du passé la*
« *source principale de ses idées nouvelles.* »

Cette appréciation est d'une grande justesse, et nous la rapportons non seulement parce qu'elle touche exactement les défauts de la *Lucrèce* de M. Ponsard, mais parce qu'elle contient sur l'avenir de notre théâtre des doctrines très saines. M. Villemain, avec tous les excellents esprits de la critique française, tous ceux qui appuient sur de fortes études leurs convictions, a senti depuis longtemps que l'ère de la tragédie est finie, que le temps est venu de régénérer les formes de l'art. Le respect que l'on doit à Racine et à Corneille, comme iqu'on doit à Euri-

pide et à Sophocle, n'empêche pas de sentir que chaque époque a sa manière d'être, et que son théâtre est fait pour la reproduire, et non pour exprimer les sensations, les idées d'une société disparue. Nos aristarques les plus érudits, ceux qui sont le plus pénétrés de l'esprit de l'antiquité, le mieux nourris des études classiques, les Patin, les Magnin, les Chasles, éclairés par les reflets du passé sur la route de l'avenir, comprennent parfaitement cette question des genres et des temps : ils ne se prosternent pas dans cette admiration exclusive des formes consacrées par quelques hommes de génie, ils ont foi dans le progrès successif; ils savent que chaque génération apporte son idée, et que, pareilles aux hommes, qui en vieillissant acquièrent de l'expérience, les sociétés accroissent de plus en plus la somme de leurs connaissances.

M. Villemain, tout en acceptant le retour qu'a fait M. Ponsard vers l'antiquité, avouait que *notre curiosité, fatiguée des Grecs et des Romains, demande d'autres noms, de plus récents souvenirs et la nouveauté dans le choix des sujets comme dans les formes de l'art*. Nous nous empressons d'enregistrer ces précieux conseils, tombés d'une bouche dont les enseignements littéraires sont respectés. On a tant de peine à obtenir la liberté en toute chose, que nous sommes obligés de revenir fréquemment sur cette question. C'est une singulière habitude qu'ont la plupart des hommes de ne pas vivre dans leur temps. Est-ce la faute de l'éducation telle qu'elle est organisée, éducation qui retranche pendant huit années un jeune homme de la société pour le faire exister dans un monde qui n'est plus? Peut-être ! On a de la peine à oublier ces traditions, et à se faire à la réalité après avoir vécu de chimères !

Pour nous, en matière de nouveauté, nous préférons la nouveauté hardie à la nouveauté sage, et malgré toute l'estime que nous faisons du travail de M. Ponsard et de son talent, nous eussions désiré que son imagination se fût donné plus d'essor, qu'il eût moins observé les règles qu'on a prétendu imposer aux

compositions tragiques, en un mot qu'il eût communiqué plus de vie et de mouvement à son œuvre, en la dégageant d'une rhétorique, éloquente il est vrai, mais qui ne constitue pas le drame. Ce sont moins les idées dramatiques que la manière de les présenter qui nous paraît devoir être renouvelée. Les passions sont toujours les mêmes, mais elles ont des expressions diverses selon les époques et le génie des peuples. Le vin et le miel n'ont pas pas changé depuis les Grecs et les Romains, mais on ne les conserve plus dans des amphores.

Laissons donc à nos poètes la liberté d'oser, le *quid libet audendi* d'Horace, avec les modifications naturelles que la raison apporte à ce juste pouvoir, *æqua potestas*. Le champ de l'histoire s'est agrandi en France ; les excellents travaux que nous voyons surgir de toutes parts sont empreints d'un esprit d'investigation, et revêtus d'une couleur dont notre littérature n'offrait pas d'exemples. Pourquoi n'en serait-il pas de même au théâtre ?

M. Ponsard choisit pour son second ouvrage la séparation forcée de Philippe-Auguste et d'Agnès de Méranie, et certes, le sujet est touchant non moins que philosophique. La physionomie de Philippe-Auguste est une des plus imposantes de notre histoire, et les démêlés de ce prince avec la cour de Rome ont un grand intérêt. Un roi guerrier, hardi et fort, qui a vaillamment combattu pour la chrétienté contre les Sarrasins, et qui, après cinq années d'un heureux mariage, est contraint de renvoyer comme une concubine la mère de ses enfants, et de reprendre une femme répudiée, parce que cela plaisait au pape, offre un de ces types que les auteurs dramatiques doivent rechercher avec soin. La nouvelle Rome comme l'ancienne voulut avoir son Titus, et Philippe-Auguste se vit forcé de renoncer à sa Bérénice, *invitus invitam ;* les foudres de l'excommunication remplacèrent la volonté du peuple souverain. M. Ponsard vit dans un pareil sujet ce que le vieux Corneille et Racine y avaient vu avant lui, les tendres et douloureux regrets de deux personnes

qui s'aiment, et que d'impérieuses nécessités désunissent, et de plus, en trouvant la scène toute posée en France à une époque où la France fondait sa puissance et ses libertés, il comprit que s'adressant à des sentiments nationaux, il toucherait une corde toujours vibrante. Ce n'est donc pas le choix du sujet que nous prétendons contester à l'auteur. Le sujet est vaste et profond.

Pour bien comprendre l'étendue de ce sujet, il est nécessaire de rappeler quelle était l'autorité du pape alors, et comment il pouvait se faire obéir. Un excellent historien, M. Henri Martin, nous donnera là-dessus d'éloquents détails ; il nous apprendra ce que c'était que l'interdit lancé sur un royaume du haut du Vatican. « Partout cessaient les pompes de la religion, seule consolation et seul plaisir des âmes souffrantes et des classes opprimées; les portes des églises étaient closes, les autels dépouillés de leurs ornements comme au jour du vendredi saint, les croix renversées, les cloches dépendues, les reliques semées sur les dalles ; un silence lugubre remplaçait ces mille voix de l'église, ces carillons tour à tour joyeux et graves, qui, s'élevant vers le ciel du milieu des villes populeuses, réjouissaient le bourgeois dans sa sombre boutique et allégeaient le cœur du serf courbé sur son sillon. Plus d'offices publics, d'absolution de péchés ni de participation à la table sainte, plus de sacrements, sauf l'extrême-onction pour les fidèles qui étaient près de sortir de ce monde et le baptême pour les petits enfants qui y entraient; les Croisés seuls étaient autorisés à se faire dire des messes. Plus de mariages : le mariage était interdit comme les autres sacrements. Plus de funérailles ni d'inhumation en terre sainte ; les corps des trépassés restaient exposés dans leurs bières comme si la terre les eût rejetés de son sein. » Voilà le sombre tableau que l'histoire nous retrace; voilà le cadre dans lequel M. Ponsard avait à placer le drame pathétique du divorce de Philippe-Auguste et d'Agnès.

On regrette que l'auteur, en se servant du procédé classique, c'est à dire en dérobant aux yeux tout ce qu'un système plus large dans ses développements se serait empressé de montrer,

n'ait traduit que par des récits ces scènes de désolation. M. Ponsard, en se renfermant dans le palais de Philippe-Auguste, en se bornant aux plaintes d'Agnès, aux transports furieux du roi, à la froide sévérité du légat, s'est condamné lui-même à tourner dans un cercle étroit, où l'on se borne à admirer ses efforts pour varier une immobile situation. M. Ponsard a voulu faire une tragédie intime, mais les noms de Philippe-Auguste et d'Agnès de Méranie l'engageaient, et pour les soutenir, il fallait plus que des morceaux judicieusement écrits sur les mœurs, les usages, la politique du temps. Toute l'action de cette tragédie se résume en peu de mots. Au premier acte, Philippe-Auguste apprend du légat la sentence du pape; au second acte, Agnès pleure et tremble; au troisième acte, Agnès veut se dévouer pour Philippe et pour son peuple : elle aura le courage de fuir le roi; au quatrième acte, Agnès, ressaisie dans sa fuite par Philippe-Auguste, conçoit la pensée d'un sacrifice plus grand encore : pour le bonheur de la France et du roi, elle est de trop sur la terre; au cinquième acte, Agnès exécute son funeste dessein, et, victime de la papauté, elle tombe aux pieds du légat, qui, tout en détestant le crime qu'elle vient de commettre, ne peut s'empêcher de la bénir.

La pièce, on le voit, consiste dans l'analyse minutieuse des tortures d'Agnès de Méranie. L'auteur, nous l'avons déjà fait entendre, a déployé un talent incontestable dans cette partie de l'art. Il a déchiré les unes après les autres toutes les fibres du cœur de la malheureuse Agnès; la mélancolique élégie lui a prêté ses plus charmantes douceurs, tandis que l'ode éclate par moments, comme une fanfare, dans les transports du belliqueux Philippe; ces deux époux si bien unis, et disjoints si cruellement, modulent leurs tendresses et leurs douleurs avec beaucoup de charme. Mais après avoir mis en jeu la royauté, la papauté, le peuple, l'absence d'une action forte se fait sentir au milieu de ces harmonies un peu monotones, et malgré l'estime qu'on éprouve pour un travail consciencieux, on finit par cesser

de s'attendrir sur des malheurs infiniment trop prolongés. Philippe-Auguste, ce roi fougueux, ne résiste au légat qu'en paroles et trahit une impuissance qui n'était ni dans son caractère ni dans les mœurs de son temps. Ne fît-il que plonger un moment dans le fond d'un cachot ce moine qui l'insulte et détruit froidement son bonheur, il agirait du moins, et agirait sans donner de démenti aux suppositions historiques. Les légats n'étaient pas revêtus d'un caractère tellement inviolable qu'ils ne courussent souvent de graves dangers dans l'exercice de leurs missions. A la conférence de Ferté-Bernard, qui eut lieu entre Philippe-Auguste lui-même, Richard Cœur de Lion et le vieux Henri, devant cinq prélats, le légat menaça Philippe de l'excommunier et de mettre son royaume en interdit s'il refusait les propositions du roi Henri d'Angleterre. « Je n'ai pas peur de tes excommunications, répliqua Philippe; l'Église romaine n'a point droit de sévir contre le royaume de France quand le roi s'élève contre ses vassaux rebelles. D'ailleurs, je vois que tu as flairé les livres sterling du roi d'Angleterre. — Eh bien! je t'excommunie, toi et ton complice le comte Richard! » s'écria le légat. A ces mots, Richard tirant son épée, courut sur le légat pour le tuer. Le cardinal d'Anagni n'eut que le temps de monter sur sa mule et de s'enfuir à toute bride.

Si l'on traitait ainsi un cardinal, on pouvait ne pas respecter un moine obscur. En écartant aussi la première femme de Philippe, M. Ponsard s'est encore privé d'un élément dramatique, et l'œuvre aurait certainement gagné en intérêt si l'on avait vu Ingelberge, soutenue du légat, réclamer, au nom de la sainteté du mariage, la position d'épouse, qu'elle parvint à reconquérir, mais sans jamais obtenir l'amour du roi. Quoiqu'elle fût jeune, belle et pieuse, elle ne put s'attirer l'affection de Philippe, qui ne lui témoigna que du mépris, jusqu'au jour de son testament. Le Philippe-Auguste de l'histoire fit enfermer Ingelberge au château d'Étampes, tandis qu'il chassait de leurs églises les évêques, chanoines et curés qui observaient l'interdit, et séquestrait

leurs biens. A la bonne heure! celui-là se défendait. Il ne céda qu'après une longue lutte, et peut-être, si Agnès de Méranie ne lui eût pas été enlevée, aurait-il porté la guerre dans les États du pape, sous un autre prétexte, et forcé ensuite Innocent III à approuver son union, quand il aurait été le maître. Il le força bien à légitimer les enfants d'Agnès.

Telles sont les critiques qu'on a droit, ce nous semble, d'adresser au second ouvrage de M. Ponsard, conçu avec moins de hardiesse et ordonné avec moins d'économie que *Lucrèce*, mais non moins remarquable de pensée et de style, et d'une psychologie plus développée. Ce style toutefois pèche un peu par la recherche de la concision, et mène l'auteur à des ellipses condamnables. Ajoutons que M. Ponsard, qui s'était fait un peu trop latin avec *Lucrèce*, a cru devoir se faire trop moyen âge avec Agnès. Il s'est trop complu dans les vieilles et naïves locutions des chroniqueurs.

La troisième pièce de M. Ponsard a été consacrée à Charlotte Corday. L'auteur n'a pas craint d'aborder les pages terribles de la révolution française, et de buriner après David, la figure sanglante de Marat.

« C'était une bête féroce qui allait dévorer le reste de la France. » Ainsi s'exprime Charlotte Corday, après avoir frappé Marat, dans la lettre éloquente où elle raconte à Barbaroux toutes les circonstances de son voyage à Paris, et ce fut le seul motif qui guida son âme électrisée par la lecture des œuvres de Rousseau et de Raynal et par le feu des discordes civiles. Charlotte Corday vit un monstre dans Marat et s'arma du poignard pour le salut de l'humanité. Ce n'est pas qu'elle accusât de lâcheté les hommes de son temps, mais l'œuvre des hommes est celle de la tribune ou de la guerre, et elle voulut venir en aide à d'illustres proscrits en invoquant le Dieu de Judith.

L'histoire a pris le parti de Charlotte Corday contre Marat, parce que Charlotte montra un sublime courage et que Marat était un fou de Bicêtre lancé à travers la révolution, mais l'his-

toire n'est pas allée néanmoins jusqu'à sanctionner l'assassinat. C'est que l'histoire n'ignore pas que les partis politiques se livrent bien souvent à d'injustes vengeances. Elle se garde d'encourager les actes sanglants, quoiqu'il y ait des cas où toutes les lois étant violées, où les tribunaux n'obéissant qu'à d'aveugles passions, ce soient des actes d'irrésistibles représailles ou de légitime défense. A celui qui, s'enfermant pour ainsi dire dans l'antre de la mort, dicte de terribles arrêts contre nos parents, nos amis, et qui demandera nos têtes demain, avec trois cent mille autres, que devons-nous autre chose qu'un coup de poignard si nous parvenons jusqu'à lui? Charlotte fit ce raisonnement en voyant que la Convention n'ordonnait pas de douches à Marat pour guérir sa fièvre chaude, et elle forma le dessein de mêler le propre sang du dictateur futur à l'encre qui découlait de son pupitre dans son bain et ajoutait à l'âcreté de ses humeurs.

Son courage fit une impression profonde sur tous les nobles esprits de la révolution; Vergniaux s'écriait : « Elle nous apprend à mourir. » Adam Luz, le jeune enthousiaste fanatique de Mayence, sans être connu d'elle, l'accompagnait jusqu'à l'échafaud, et d'un regard calme et modeste, jeté par la jeune fille sur une foule furibonde, sentait naître en son cœur un indicible amour, une idéale passion, qui, à quelques jours de là, lui faisait souhaiter et obtenir l'étrange volupté de mourir comme était morte Charlotte : « Quel fut mon étonnement, dit-il, lors-« que, outre une intrépidité que j'attendais, je vis cette douceur « inaltérable au milieu des hurlements barbares; ce regard si « doux et si pénétrant, ces étincelles vives et humides qui écla-« taient dans ses beaux yeux, et dans lesquels parlait une âme « aussi tendre qu'intrépide, yeux charmants, qui auraient dû « émouvoir des rochers! souvenir unique et immortel! regards « d'un ange qui pénètrent intimement mon cœur, qui le rem-« plissent d'émotions violentes inconnues jusqu'alors. » Adam Luz propose d'élever à Charlotte Corday une statue avec cette inscription : *Plus grande que Brutus*, et Adam Luz, pour se

rapprocher de Charlotte Corday, monte peu de jours après sur l'échafaud. Enfin, André Chenier, près d'y monter lui-même, lui adresse une ode énergique, dans laquelle il dépeint ainsi Marat :

Le noir serpent sorti de sa caverne impure
A donc su rompre enfin sous ta main ferme et sûre
Le venimeux tissu de ses jours abhorrés.
Aux entrailles du tigre, à ses dents homicides,
Tu vins redemander et les membres livides,
Et le sang des humains qu'il avait dévorés.
Son œil mourant t'a vue en ta superbe joie
Féliciter ton bras et contempler ta proie.
Ton regard lui disait : « Va, tyran furieux,
« Va, cours frayer la route aux tyrans tes complices.
« Te baigner dans le sang fut tes seules délices,
« Baigne-toi dans le tien, et reconnais les dieux. »

De tous côtés, Charlotte Corday éveilla l'amour, le respect, et devant ces transports recueillis et partagés par l'histoire, le moraliste, lorsqu'il ne loue pas son action, hésite du moins à la blâmer.

Charlotte, vierge modeste et pure, animée d'un héroïque enthousiasme, est-elle un personnage dramatique, dans l'acception ordinaire du mot? Non, parce qu'il n'y a qu'un ressort dans son âme, et qu'on ne peut, sans mentir à l'histoire, lui attribuer d'autres motifs que ceux que l'on connaît. Mais c'est assurément une belle figure à faire respirer, et à placer dans une noble étude des caractères de la révolution. M. Ponsard ne l'a pas compris autrement, et son remarquable travail offre une peinture exacte des hommes et des choses de cette formidable époque. Son œuvre, sérieusement élaborée, consciencieusement et poétiquement exécutée, développe dans un cadre uniquement historique des idées et des faits qu'il ne lui était pas possible d'altérer. Il a composé un tableau digne, en tout point, de la scène française qui ne demande pas spécialement à ses auteurs l'intérêt du drame ou du mélodrame, mais exige, avant toutes choses, la pensée et l'expression, et la vérité impartiale dans les productions de ce genre.

M. Ponsard a d'abord fait voir, non pas le dernier, mais le premier banquet des Girondins chez madame Roland, et ici nous lui adresserons le reproche d'avoir mis en scène madame Roland comme un personnage secondaire; il fallait se priver de cette grande figure, figure aussi puissante que celle de Charlotte Corday, plutôt que de la réduire à des proportions de comparse dans un drame où elle a joué un des principaux rôles. Chez madame Roland, nous renouons connaissance avec Roland, Barbaroux, Pétion, Louvet, Buzot, et Danton lui-même, Danton qui tend aux Girondins une main ensanglantée par les massacres de septembre et qui la voit repoussée par eux. Danton est comme Auguste : il est las de victimes.

Et quoi! toujours du sang et toujours des supplices.

Il a des instincts humains qu'il révèle avec noblesse. On refuse tout pacte avec lui, on a tort. Danton se retournera vers Robespierre et vers Marat. Après ce tableau nous voyons les Girondins proscrits errer dans la campagne, aux environs de Caen; ils rencontrent Charlotte, et la jeune fille ferme un volume de Rousseau, pour leur indiquer leur route, et apprendre des nouvelles de Paris. La hardiesse de son esprit frappe de respect et d'admiration les fugitifs, particulièrement Barbaroux, l'Antinoüs de la Gironde, dont le nom et la vue causent à Charlotte une vive impression. L'auteur nous présente ensuite Charlotte dans la maison de sa tante, bonne vieille qui se rappelle les splendeurs de Versailles, et qui en retrace les souvenirs avec charme. Une idée a déjà surgi dans l'âme de Charlotte, cette idée y grandit, et la jeune fille prête l'oreille à tous les bruits de la rue. Bientôt la ville de Caen s'émeut, et Charlotte, en voyant partir les volontaires, se reproche de n'être pas encore partie elle-même, pour remplir la mission que son génie lui inspire; elle quitte enfin sa famille, et jusqu'au séduisant Barbaroux, pour se montrer sœur de *l'Émilie* de Corneille, son aïeul, et frapper l'homme dans lequel elle voit un tyran. La voilà à Paris; elle

achète un couteau chez un coutelier, poursuit son projet, malgré la rencontre qu'elle fait d'une mère, dont l'enfant est toute la joie, et qui ne prend point part aux dissensions de la France. Que font pendant ce temps et Danton le superbe, et Maximilien Robespierre le philosophe, et Marat le fameux révolutionnaire? Le triumvirat est assemblé chez Marat; là chacun explique son système avec énergie et sans détours.

L'œuvre s'élève alors à une grande hauteur. M. Ponsard a créé ici une scène de premier ordre, une scène de raisonnement à la Corneille, qui tient le public attentif, et par la force des idées et par la vigueur des caractères. Les trois hommes d'État, car Marat en était un, et d'une épouvantable logique à son point de vue, disent tout ce qu'ils ont sur le cœur. Danton se plaint, Danton veut s'arrêter, il demande une halte dans le sang; Danton espère le repos et la réconciliation. Maximilien Robespierre se flatte du triomphe de ses idées; il croit en lui comme en l'Être suprême, dont il s'imagine être le prophète; un pas encore et la raison pénètrera dans les masses. Marat sourit de pitié; malade et livide, il se lève de son fauteuil et accable ses adversaires de son dédain. Marat est un général qui ne voit que l'état de guerre et qui fusille tous les prisonniers. La société, à son sens, a besoin d'être retournée; il faut que les grands deviennent petits, et que les petits deviennent grands; à l'échafaud de raccourcir tous ceux qui ne s'inclineront pas devant le peuple. Cette scène, nous le répétons, est traitée de main de maître; elle est suivie de l'entrée de Charlotte Corday, de l'assassinat de Marat, et de la reproduction du beau tableau de Henri Scheffer.

Charlotte, enfermée à l'Abbaye, écrit ensuite sa fameuse lettre à Barbaroux, et Danton tente un effort pour la sauver, mais en vain, elle part pour l'échafaud où Danton la rejoindra avant peu. L'auteur n'a pas poussé l'histoire jusqu'à la fatale charrette, du haut de laquelle le dernier regard de Charlotte alluma un amour si passionné dans le cœur d'Adam Lux, et c'est un tort. Nous lui reprocherons aussi d'avoir reculé devant la bai-

gnoire de Marat. Ce sont des scrupules de dignité que nous ne saurions admettre, et que le Théâtre-Français devait subir en même temps que le sujet.

Le défaut de la pièce, ainsi qu'on a pu en juger, est le manque d'émotion dramatique, mais, comme nous l'avons dit, M. Ponsard y a suppléé par d'autres qualités des plus recommandables; son style, bien que l'auteur recherche parfois un certain prosaïsme avec affectation, a de la force et de la netteté, la scène du triumvirat, par exemple, est écrite d'une façon supérieure. Mlle Rachel quelquefois mal inspirée avait refusé de jouer le rôle de Charlotte Corday. Elle s'en repentit et demanda un rôle à M. Ponsard. Il fit pour elle Horace et Lydie.

Qui ne sait par cœur les odes d'Horace, non pas pour les avoir apprises au collége, mais pour les avoir relues dans une heure propice, sous quelque vert ombrage qui rappelait la campagne de Tibur. Il arriva à M. Ponsard de relire l'ode *Donec gratus eram*, et il crut pouvoir la transporter sur la scène française, malgré ses ardeurs un peu vives, et malgré sa ressemblance avec *le Dépit Amoureux* dont elle a peut-être donné l'idée. M. Ponsard se mit à l'œuvre avec courage, et, sans chercher à faire ce qu'on appelle une pièce, se borna à traduire en vers bien sentis quelques lambeaux de poésie latine. Tout l'art de M. Ponsard, toute son habileté, en ce qui concerne la versification, n'ont pu suppléer complétement au manque absolu d'action. Cependant le charme que porte toujours avec elle l'antiquité, le nom du poète Horace et la présence de Mlle Rachel, interprète des amours de Lydie, assura le succès de ce proverbe romain.

M. Ponsard composa ensuite *l'Honneur et l'Argent*, œuvre d'un grand mérite, une véritable comédie, comme on n'en avait pas fait depuis *l'École des Vieillards*. C'est assurément le meilleur ouvrage de ce genre qui ait paru sur un théâtre sérieux, à partir de la pièce où Casimir Delavigne eut la chance de rencontrer Talma et Mlle Mars pour le jouer. Le Théâtre-Français ne se montra pas si favorable à M. Ponsard; non seulement il lui

refusa ses *Talma* et ses *Mars*, mais il l'exila à l'Odéon. M. Ponsard se vengea comme Coriolan.

Il s'est plu à agiter les éternelles questions de l'honneur et de l'argent; mais il l'a fait en poète comique et non en déclamateur. De tout temps, les poètes ont eu, je ne dirai pas la liberté, mais le droit d'accuser les bas instincts de leur siècle et de relever la dignité morale de l'homme. L'amour de l'argent n'est pas nouveau, non plus que l'égoïsme qu'il engendre et le mépris qu'il fait de la pauvreté : Aristophane a dit beaucoup de choses très éloquentes à ce propos. Il appartient à toutes les époques, et c'est un devoir de résumer toutes ces grandes idées de probité et d'honneur qui mettent la conscience au dessus des chances de la fortune, et dont les philosophes grecs ont poussé quelquefois l'indépendance jusqu'au cynisme. M. Ponsard l'a fait d'une façon toute magistrale, et ce serait rapetisser le talent du poète que de croire qu'il a eu en vue tels ou tels faits particuliers, telles ou telles rancunes personnelles. Il a pris en bloc l'esprit intéressé des hommes de son temps. Il a formulé la leçon.

L'intrigue est simple et suffisante : un jeune homme, habitué au luxe, hérite de son père, dont la succession est criblée de dettes. Les payera-t-il ou acceptera-t-il cette succession sous bénéfice d'inventaire, comme la loi le lui permet? Le jeune homme paye tout avec l'héritage de sa mère, et se trouve au dépourvu. Il se voit alors abandonné de ses brillantes connaissances, et même de sa maîtresse, qui en épouse un autre plus fortuné; il se voit forcé de donner des leçons de dessin pour vivre; il chancelle dans ses fortes résolutions; mais il est soutenu par un sage ami et récompensé par une naïve et pure affection. M. Ponsard, sur ce thème facile et clair, a su répandre la vie et le mouvement à force de noblesse et de raison. Il a su, dans un langage expressif et sûr, d'une langue solide et précise, développer, sans nuire à l'intérêt (il y en a), les plus généreux sentiments.

Nous ne parlerons que pour mémoire d'une tragédie d'Ulysse jouée au Théâtre-Français et d'un poème d'Homère, publié par M. Ponsard. *La Bourse* agita les mêmes questions que *l'Honneur et l'Argent* et parut une rédite sur un thème usé. C'est un terrible engrenage que le jeu et surtout le jeu qui consiste à spéculer sur la hausse et la baisse des effets publics ; un homme qui s'y laisse prendre par le pli de son manteau y passe bientôt tout entier. Voilà ce que démontra l'auteur, mais dans une intrigue sans nouveauté et avec un style qui rappelle trop une démonstration. M. Ponsard donna ensuite au Théâtre du Vaudeville une sorte de féerie, *Ce qui plaît aux dames*, pièce bizarre qui ne sembla pas au niveau de son talent, quoiqu'on y rencontre de forts jolis vers. M. Ponsard a été appelé fort jeune encore à l'Académie française, mais son élection n'a point été regardée comme prématurée. Il était digne d'y entrer.

CHAPITRE TRENTE-DEUXIÈME

M. ÉMILE AUGIER

Vers la même époque que M. Ponsard, débuta au théâtre de L'Odéon, un jeune auteur qui montra les plus heureuses dispositions pour la comédie. Ce fut M. Émile Augier. *La Ciguë*, étude de mœurs grecques, le fit connaître. La ciguë réveillait le nom de Socrate, mais M. Émile Augier laissa Socrate à Aristophane; il n'en composa pas moins une pièce athénienne, où il s'étudia à peindre les mœurs de jeunes débauchés, dont la sensualité aboutissait à une sorte d'ennui philosophique. Le peuple grec, le peuple le plus subtil et le plus raisonneur de la terre, portait en toutes choses son esprit plein d'arguties et de sophismes; la moquerie était inhérente aux Athéniens; ils l'exerçaient les uns envers les autres avec un extrême plaisir, très souvent voisin du cynisme. Timon le misanthrope invitait les gens qui voulaient se pendre à profiter de son figuier, que quelques citoyens avaient rendu célèbre par ce genre de suicide. Les Athéniens se jouaient volontiers de la mort, ils n'en avaient pas fait dans leur riante religion une divinité trop effrayante, et, selon les philosophes, elle guérissait de la vie. M. Émile Augier traita fort gravement ce sujet, en se moquant des jeunes gens qui ne savent pas être jeunes, et dans une préface qu'il mit sous forme de lettre en tête

de cette comédie, il défendit la mémoire, un peu grivoisement compromise, de son grand père Pigault Lebrun (1).

Une comédie de *Féline ou l'homme de Bien* ne tint pas tout de suite les espérances que l'auteur avait données, mais *l'Aventurière* lui marqua sa place au Théâtre-Français.

Dans cette comédie de *l'Aventurière*, comédie en cinq actes et en vers, M. Émile Augier voulut signaler le désordre que la folie des vieillards amoureux, si aisément dupes des aventurières, apporte dans les familles, et à une époque où de pareils exemples étaient fréquents et même haut placés, où l'on voyait des danseuses mêlées à l'abdication des rois, sa comédie ne sembla pas hors de propos. D'ailleurs, le seigneur Mucarade, espèce de Cassandre, épris d'une Agnès de théâtre, n'est pas un type en dehors de notre temps. On trouve tous les jours, sans remonter aux rois, des vieillards imbéciles qui sacrifient le bien-être et le repos de leur famille aux premières intrigantes venues, afin de se donner les airs d'hommes à bonnes fortunes. Le monde est plein de ces Céladons ridicules qu'on voit se pavaner dans le boudoir d'une femme galante qui les ruine et les trompe à la fois.

C'était là un sujet de comédie, mais qui, pour n'être pas odieux, demandait à être traité avec autant de verve que d'esprit. Ces deux qualités ne manquèrent pas à M. Émile Augier, et voici sa fable :

La senora Clorinde, accompagnée de son frère don Annibal, frère très complaisant, a jeté son hameçon au vieux Mucarade, poisson qui s'est empressé de mordre à l'appât. Mucarade a une fille nommée Clélie, aimée d'Horace, son cousin, qu'elle aime; il a aussi un fils, absent depuis dix années, Fabrice, qu'une femme du genre de Clorinde a détourné autrefois de la bonne route, et lancé dans toutes les erreurs de l'enfant prodigue. Clélie, fille sage et bien élevée, est tout attristée des

(1) Pigault Lebrun, outre ses romans trop célèbres dans leur temps, a laissé d'agréables comédies, dont l'une, *l'Amour et la Raison*, s'est conservée longtemps au répertoire de la Comédie-Française.

amours de son père : elle a deviné Clorinde, et elle redoute une semblable belle-mère. Elle a vainement cherché à rompre cette intrigue. Heureusement son frère vient à son secours. Fabrice, fatigué de la vie qu'il a menée, rentre au logis paternel. On l'informe de ce qui se passe, et son parti est vite pris. Fabrice se déguise et se présente chez son père comme un étranger apportant des nouvelles d'un fils. Le vieillard, qui a de la tendresse pour Fabrice malgré des fautes qu'il lui convient d'ailleurs de pardonner plus que jamais, offre au prétendu ami de son fils une entière hospitalité. Fabrice alors attaque, la bouteille à la main, le seigneur don Annibal, buveur effréné; il le grise et le fait jaser. Le maraud avoue que sa sœur n'est qu'une comédienne, exerçant sa profession ailleurs qu'au théâtre, et qu'il est chargé de lui donner la réplique; il joue le rôle de matamore, de sacripant; Mucarade, entré avec Clorinde sur la fin de l'entretien, entend la révélation, et sa colère éclate contre la donzelle; mais cette femme rusée ne perd pas pour cela son empire; en l'absence de Fabrice, elle ramène le vieillard à ses pieds.

Fabrice, obligé de changer de batterie, s'adresse au cœur de Clorinde. Il se fait passer pour un prince allemand, romanesque. Clorinde est alléchée; mais Mucarade surprend Fabrice aux pieds de Clorinde. Il est furieux. Il veut le frapper. Il lève la main sur lui, et Fabrice laisse échapper ce mot : Mon père! Clorinde aperçoit le jeu. Le vieillard n'en reste pas moins entiché d'elle. Il prétend toujours l'épouser. Fabrice rassemble tout ce que le dédain a de plus incisif pour offenser cette femme, et comme il est né violent, et qu'elle lui résiste, il s'approche d'elle, en la menaçant de l'écraser ainsi qu'un reptile venimeux. Clorinde s'est précipitée à genoux. Fabrice se retire pour ne pas donner suite à sa menace. Et quel est le sentiment qu'il laisse dans le cœur de Clorinde? La haine? Non, l'amour! Clorinde a trouvé un homme énergique qui a failli la battre, elle l'aime, et elle craint désormais que don Annibal n'attente aux jours de Fabrice. Don Annibal, à qui le célèbre Matapan, bretteur de

première force, a enseigné une botte secrète qu'il croit immanquable, veut en faire l'essai sur Fabrice; mais par un hasard singulier, il est arrivé que Fabrice, dans le cours de ses aventures, a tué le célèbre Matapan, et don Annibal rengaine sa grande épée de Tolède, Clorinde est forcée de renoncer à la partie et d'aller jeter ailleurs son hameçon.

Telle est, en somme, la comédie de M. Émile Augier. Nous n'avons pas mentionné une scène très délicate et fort bien faite entre Clélie et Clorinde, dans laquelle la jeune fille, mise en présence de l'aventurière, soutient avec elle une discussion contraire à toutes les bienséances, et qui pourtant n'en choque aucune, grâce à l'adresse de l'auteur. Il y a quelques défauts de vraisemblance dans cette comédie, qu'on pourrait appeler à plus juste titre une suite de scènes épisodiques. On a lieu de s'étonner tout d'abord que le père ne reconnaisse pas son fils. On peut aussi reprocher à *l'Aventurière*, qui tourne à la *Marion Delorme* de Victor Hugo, une trop grande incertitude de caractère. Il y a chez elle de la contradiction; elle n'a ni le courage de son métier ni la force du repentir; mais ses velléités d'entrer en vertu, comme dit don Annibal, sont traduites avec vérité, avec bonheur. Le désir d'être rangée parmi les femmes honnêtes, désir qui entre au cœur des femmes les plus perdues, et la fatalité de la misère qui jette tant de jeunes filles dans la route du vice, route où on laisse l'espérance sur le seuil, comme dans l'enfer de Dante, ces sentiments et ces idées ont été assez puissamment développés; pas assez cependant, pour toucher à la réhabilitation. Le style de cette pièce est littéraire et distingué, sauf une négligence affectée de certaines rimes et quelques comparaisons dont la trivialité est également recherchée; somme toute, cette étude annonçait un poète comique, chose rare. M. Émile Augier réussit surtout dans la poétique description des charmantes ingénuités du cœur; il avait tracé d'une manière toute séduisante les chastes amours des deux jeunes gens et le retour de Fabrice aux émotions de la famille. M. Émile Augier

a refait depuis cette comédie en quatre actes, mais ces changements n'ont pas été heureux.

Il prit encore plus vivement les intérêts de la famille dans sa comédie de *Gabrielle :* un mari prévient adroitement la faute de sa femme, et sauve son honneur par le tableau des misères qu'enfante une liaison illégitime, car il est rare que la solitude ne se fasse pas autour de la femme coupable, à laquelle il reste assez de pudeur pour ne pas chercher l'éclat des femmes perdues. M. Émile Augier écrivit une comédie très intéressante en montrant comment un honnête homme peut se défendre, avec les seules armes de la raison, contre un de ces charmants aventuriers qui ne se font aucun scrupule de jeter dans une maison tranquille et estimée l'agitation et le déshonneur !

Si nous avions un reproche à faire à M. Augier à propos de cette comédie, ce ne serait pas à coup sûr d'avoir pris le parti du mari contre l'amant, mais cependant ce serait d'avoir donné trop facilement victoire au premier. L'amoureux de M. Augier est timide, effacé et n'a rien de son emploi. Il fallait présenter un homme hardi, entreprenant, capable de tout, un lovelace qui ne recule devant aucun moyen, qui, emporté même par l'impétuosité de son âge, regarde toutes les femmes de la création comme son bien, et le mettre aux prises avec un homme solide et bien trempé, appuyé sur les sentiments de la paternité et du devoir. Cette comédie n'en est pas moins une des plus intéressantes de l'auteur. L'Académie lui décerna le prix Monthyon.

Le Joueur de flûte rappela M. Émile Augier aux mœurs grecques de *la Ciguë*. Il prit Laïs toute *dressée*, comme disent les Grecs, trop *dressée* peut-être, car son héroïne se rapproche infiniment plus de la courtisane que de l'hétaïre. Laïs est comme Phryné à qui l'on reprochait d'avoir englouti un capitaine de navire et son navire. Laïs est surtout sensible aux présents. Un simple pâtre, un joueur de flûte devient amoureux d'elle. Il se vend trois talents pour obtenir ses faveurs, mais à condition qu'il n'entrera en esclavage que dix jours après le marché. Ces

dix jours, il les consacre à Laïs. Il se donne à elle pour un riche étranger, un Persan, un satrape. Laïs l'accueille sans difficulté; mais, les dix jours expirent. Il va falloir subir le joug d'un maître impérieux. Le pâtre est fier. Il est né homme libre; il vient de goûter la volupté des hommes libres et opulents. Il préfère la mort à l'esclavage, et il avoue son stratagème et ses desseins à Laïs, qui prétend le racheter. Rusé, comme l'étaient alors tous les négociants de ce pays, un Carthaginois surprend le secret de Laïs, et lui fait payer cher la liberté de son joueur de flûte. N'importe, la courtisane amoureuse n'épargne rien, et le pâtre tombe à ses pieds plus épris que jamais.

M. Émile Augier a trouvé des élans de cœur et des vers heureux dans cette comédie : on peut néanmoins l'accuser d'un peu trop de vivacité dans la peinture de mœurs que les convenances sociales et théâtrales ont repoussées jusqu'à nos jours, mais que nos jeunes auteurs dramatiques affectionnent singulièrement. Ce n'est pas de l'école du bon sens, mais bien de l'école des sens que relève ce genre de comédie, et il convient mieux à un public composé de Laïs de notre époque qu'à un public de femmes honnêtes. L'auteur était loin dans ce tableau de la moralité de *Gabrielle* et du prix Monthyon.

M[lle] Rachel brillait de tout son éclat lorsque M. Émile Augier songea naturellement à écrire un rôle pour elle. Il passa de la comédie au drame. Il fit *Diane*.

Le tort de ce drame fut peut-être de provenir d'un travail un peu précipité. M. Émile Augier avait vu s'ouvrir devant lui un chemin riant et facile, et il y était entré avec légèreté et en se jouant. Tout lui avait souri; il s'était promené d'une façon insouciante dans une route fleurie, en cueillant le myrthe et le muguet, en écoutant chanter les oiseaux; il avait remis au lendemain les affaires sérieuses : il s'était contenté de vivre et de jouir de tous les plaisirs qui s'offraient à lui, sans se creuser l'esprit comme un Newton. La méditation aurait assombri sa gaieté.

On trouve dans *Diane* cette absence de réflexion. L'auteur n'avait préparé ni l'intrigue, ni les caractères avec cette vigueur qu'on aurait pu attendre du rang qu'il occupait dans la littérature. Il y a un peu de lanterne magique dans le mouvement des personnages. Un lien assez solide ne relie pas entre elles toutes les parties de l'action. L'intérêt ne suit pas une gamme ascendante, et le roi Louis XIII et le cardinal de Richelieu figurent presque en comparses, là où ils auraient dû paraître en personnages principaux ou ne pas paraître du tout. Malgré ces défauts, M. Augier mena son drame jusqu'au bout, en suppléant à une puissante impulsion par des sentiments élevés et gracieux ; il faut louer particulièrement le personnage de Diane, cette sœur dévouée qui s'est faite la mère d'un frère chéri, et qui sacrifie à ce chaste devoir jusqu'à ses propres amours. C'est là un caractère délicieux, nouveau, et nous regrettons que M. Augier, l'environnant de politique, ait mêlé cette Diane comme une héroïne de Corneille, à des conspirations. Nous regrettons aussi qu'il ait cru devoir faire courir des aventures à une duchesse de Rohan, ni plus ni moins qu'à une péronnelle de bas étage! Il y a malgré cela un vrai mérite et des scènes très spirituelles dans cette œuvre, qui n'était pas destinée à rester au répertoire.

Il donna ensuite avec M. Jules Sandeau *la Pierre de touche.* Cette comédie est plus originale dans les détails que dans la donnée. On sait que la fortune est la pierre de touche des caractères, et qu'une opulence subite, imprévue, change singulièrement les mœurs. Les plus honnêtes gens ont de la peine à se défendre de la vanité, et une fois en possession de la richesse, ils rêvent les honneurs de la noblesse et du rang, et deviennent parfois des ingrats. MM. Émile Augier et Jules Sandeau ont revêtu cette moralité de la forme dramatique. Frantz est un jeune compositeur qui a du talent et encore plus d'ambition. Une orpheline qu'il aime et dont il est aimé, nommée Frédérique, et un compagnon dévoué, Spiegel, ont partagé

sa misère ; la fortune lui vient par le testament inattendu d'un vieillard mélomane. Il rompt avec les témoins et les soutiens de son passé pour se présenter dans une famille noble et ruinée, qui l'a pris pour objet de ses spéculations. Les caractères sont tracés avec vérité ; cependant le peintre Spiegel tient un peu de la convention ; ce personnage est jeté dans le moule habituel des artistes ; il est bon, loyal, sincère, brusque, avec des façons de parler tout à lui, comme on en prête aux élèves des ateliers. Le dénoûment est prévu ; Frédérique, indignée, s'éloigne de Frantz et épouse Spiegel.

Une autre comédie composée également avec M. Jules Sandeau et jouée au Gymnase, mais digne du Théâtre-Français, *le Gendre de M. Poirier*, témoigna du désir qu'avaient les auteurs d'aborder franchement la comédie contemporaine. Cependant un bourgeois ridicule qui veut être pair de France, un gentilhomme qui place son honneur à manger la fortune de son beau-père, ne parurent pas des types d'une réalité saisissante, moins peut-être dans leurs prétentions que dans les rapports établis entre eux, dans leur manière de l'exprimer l'un vis-à-vis de l'autre. M. Poirier et M. Gaston de Presles, ainsi que la charmante femme qu'il trompe et qui lui pardonne si vite, offrent, dans une intrigue un peu heurtée, des physionomies hétéroclites. L'absence du naturel ne peut jamais être remplacé par l'esprit.

Philiberte valut encore à M. Augier un succès en vers au Gymnase. La prose le ressaisit ensuite et la collaboration aussi. *Le Mariage d'Olympe*, *la Ceinture dorée*, *les Lionnes pauvres*, manifestèrent la fertilité de son invention et la vivacité de son esprit. Il attaqua vigoureusement les mauvaises mœurs trop caressées par quelques auteurs, dans ces esquisses contemporaines, et surtout dans *le Mariage d'Olympe*, une de ses plus fortes conceptions.

Il retourna à son berceau, l'Odéon, pour y faire jouer une comédie intitulée *la Jeunesse* et en vers cette fois ; le public s'attendait, d'après le titre de sa nouvelle comédie, à une expan-

sion poétique de toutes les forces de la vie, à la mise en œuvre du vieux proverbe : *Il faut que jeunesse se passe*, et à toutes ces charmantes extravagances qui désolent les pères et les mères, mais à la fin desquelles le jeune homme se range à la vie commune, devient notaire, avoué, sous-préfet, et se marie à quelque aimable fille du voisinage. C'eût été trop facile, et le public était dans son tort. M. Augier avait vu dès *la Ciguë* qu'un grand nombre de jeunes gens ne se montraient véritablement pas assez jeunes dans la société moderne, qu'ils agissaient, calculaient, intriguaient comme des vieillards, et qu'ils éteignaient avant le temps le feu sacré dans leur cœur. La jeunesse est la saison du désintéressement, des actions généreuses, de l'imprévoyance, de la foi en soi-même et dans les autres. C'est la nature qui l'a créée ainsi, comme elle a créé le printemps, et lorsque cet ordre éternel est interverti, on ne voit que de pauvres fleurs et de tristes fruits.

La comédie de M. Émile Augier est donc une satire de mœurs de la jeunesse du temps, lorsque cette jeunesse préfère aux intérêts du cœur les intérêts de l'argent, et qu'au lieu de se livrer à la chance du jeu, elle combine toutes sortes de martingales pour faire sauter la banque. Ce point de vue était nouveau, et la pièce de M. Augier en acquiert tout d'abord de l'originalité. Sa donnée ingénieuse et spirituelle rentre dans les lois de la bonne comédie. Voyons comment l'auteur a traité son sujet.

Philippe Huguet est un jeune avocat sans causes ; il a du talent ; il le dit du moins, et nous le croyons sur la foi de l'auteur, qui le fait parler en très beaux vers ; mais il perd son temps dans la salle des Pas-Perdus. Personne ne s'adresse à lui. Tandis que Léon Duval, comme un patricien de Rome, passe entouré d'une nombreuse suite de clients. Philippe Huguet se promène seul et triste, et lorsqu'il revient chez lui, après avoir déposé au vestiaire sa robe inutile, l'envie le mord au cœur, et il exhale ses amertumes devant sa mère. Celle-ci, qui a l'expérience de la vie, relève le courage de son fils ;

elle lui fait entendre que la clientèle demande à être courtisée dans la personne de messieurs les avoués, et qu'il montre trop de hauteur de caractère. M: Joulin, avoué, lui témoigne quelque bonne volonté; pourquoi ne pas faire des avances à M. Joulin? on peut l'inviter à dîner, ainsi que sa femme; Philippe se récrie, parce que la réputation de Mme Joulin est détestable; mais la bonne mère ne jette pas son regard par dessus les murs de la vie privée; elle ne voit qu'une chose; l'utilité de M. Joulin. « Tout pour son fils, » voilà sa devise; et madame Huguet ne recule devant aucune des conséquences de son système. Elle a une fille mariée à un brave et digne homme; un vieux fat fait la cour à sa fille; elle ne s'en émeut pas, parce que ce vieux fou peut être utile à son fils, et que sa fille est assez forte pour se défendre. Elle retient les emportements de Philippe, lorsqu'il est indigné de toutes ces manœuvres; elle l'apaise. Enfin, s'il conserve encore quelques instincts généreux, ce n'est pas la faute de sa mère; elle lui prêche une résignation qui n'a rien d'évangélique, car l'égoïsme est au fond de sa doctrine.

Philippe cède à toutes ces influences, et se laisse aller à des condescendances qu'on pourrait appeler presque des lâchetés; mais il va se trouver atteint plus profondément encore. M. Joulin lui propose d'acheter sa charge d'avoué et de la payer avec la dot d'une héritière qu'il présentera lui-même au jeune homme. Or, Philippe est amoureux de sa cousine, une jeune fille qui a été recueillie par sa mère. Cette brave dame a des ennemis dans sa propre maison, sans s'en douter. Philippe se révolte alors comme un lion; il veut rompre avec tous les liens dont on l'enchaîne, et épouser sa cousine Cyprienne. Mme Huguet en arrive alors à la démonstration complète de son système. Le bonheur ne peut se concilier avec la pauvreté! Elle en a fait la malheureuse expérience. Un mariage d'inclination ne lui a pas réussi : quand le foyer domestique est sans feu, le foyer du cœur ne le remplace pas. On vieillit, on s'enlaidit de bonne heure dans les soins du ménage; on cesse de plaire à son mari. Le pauvre Philippe,

pendant toute cette scène, qui est très bien traitée, est mis à la plus rude épreuve que puisse subir un jeune homme amoureux. Sa faiblesse reparait encore. Il écoute les conseils de sa mère et donne son consentement pour acheter la charge de M. Joulin.

Cyprienne, la cousine de Philippe, désespérée de se voir délaissée par son cousin, se retire à la campagne chez la sœur de Philippe. Celle-ci, malgré sa mère, a pris la vie autrement que son frère. Elle est unie à un homme de sens, dont les désirs sont modérés comme les siens, et tous deux font valoir une ferme, leur unique richesse, et vivent heureux du produit de leur terre. Madame Huguet va les rejoindre elle-même, et passe quelques jours avec eux. Philippe, resté seul, pense à Cyprienne, et tout à coup, loin de sa mère, revenant à son amour, il veut essayer d'être riche du soir au lendemain pour pouvoir épouser sa cousine. Il possède cinquante mille francs de la succession de son père; il part pour Hambourg; il demande la fortune à la rouge et à la noire, mais la fortune lui tourne le dos. Il perd ses cinquante mille francs; il sera plus que jamais obligé d'épouser l'héritière de M. Joulin. Cependant, il veut revoir sa mère, sa cousine et sa sœur avant ce douloureux sacrifice. L'aspect de la nature, et surtout la vue de celle qu'il a tant aimée, rappellent dans son cœur toute la poésie de la jeunesse. Il devient élégiaque et bucolique comme un berger de Théocrite et de Virgile, et finit par se jeter aux pieds de Cyprienne et par lui demander pardon. Il vivra aux champs comme son beau-frère, qui lui prêtera pour s'établir tout l'argent dont il pourra disposer.

Repeuplez la campagne aux dépens de la rue.

Telle est cette comédie dans laquelle l'auteur a déployé beaucoup de talent, mais dont les personnages n'ont rien de très sympathique, et qui, malgré le retour du héros aux vrais sentiments de la jeunesse, laisse une impression un peu pénible. La satire y remplace la gaieté, et les situations n'en sont pas émouvantes; mais le style en est élégant et gracieux, sauf quel-

ques expressions triviales et préméditées, en désaccord avec le lyrisme général. M. Émile Augier recherche ces contrastes, que le goût n'approuve pas toujours.

Les Effrontés sont venus consolider récemment la réputation de l'auteur. Cependant s'il avait voulu écrire une comédie de mœurs d'un genre élevé il l'aurait simplement appelée l'*Effronté;* il aurait groupé autour de son principal personnage tout ce qui eût été capable de le mettre en relief et de concentrer sur lui l'attention; c'est le procédé que Molière a suivi dans le *Tartufe* et dans *le Misanthrope.* Mais M. Émile Augier a cédé au désir de présenter une série de portraits, et de donner pâture à une sorte de malice aristophanesque d'où résultent des scènes un peu incohérentes, et la critique est en droit de reprocher à sa pièce un défaut d'action vraiment dramatique, un manque d'intérêt suffisant.

Le premier de ces effrontés est un vieux marquis, grand louangeur du temps passé et qui déteste profondément la société moderne; il voudrait la voir *crever* (c'est l'expression un peu brutale qu'il emploie) sous le poids de ses iniquités. Bien qu'il se conduise avec une certaine noblesse, il fomente autant qu'il peut la corruption autour de lui avec un cynisme implacable, et affiche une rare impertinence dans ses discours.

Le second est un homme d'affaires, un spéculateur qui vient de s'enrichir des dépouilles de ses actionnaires, par le gain d'un procès scandaleux. Il est vrai que les considérants de l'arrêt l'ont abattu un moment (la justice lui a infligé un blâme), mais grâce aux conseils du marquis, il relève la tête, achète un journal qui est en vente, et reparaît dans la société, le front serein, comme s'il avait gagné une bataille.

Le troisième est une espèce de bohémien du journalisme, qui rédige les faits Paris en même temps que la chronique des modes, et qui s'est fait socialiste en voyant que son mérite ne l'a pas poussé dans le monde, sans réfléchir que le mérite ne suffit pas sans le caractère. Il porte une barbe longue, des bottes éculées,

il aime la discussion, quoi qu'au fond tout lui soit égal, et il n'abandonne jamais sa pipe, même pour aller au bal.

Le quatrième est un vieux banquier dont l'effronterie consiste à oublier naïvement qu'il a fait faillite, parce que la faillite date d'une quinzaine d'années, et qui se croit un fort honnête homme.

Le cinquième est un fils de famille fréquentant beaucoup trop les coulisses de l'Opéra, contractant des dettes, traitant son père sur un pied d'égalité, se croyant irrésistible avec les femmes, mais, en définitive, doué de bons instincts, et n'ayant d'autres vices que ceux qui sont engendrés par l'oisiveté.

Le sixième et le moins effronté est un journaliste honorable et exact aux devoirs de sa profession, mais qui a commis la faute de séduire la femme du vieux marquis, en ajoutant à cette faute celle de vivre publiquement avec cette dame.

Il fallait bien une effrontée, au milieu de tous ces effrontés, et l'effrontée est justement la marquise, qui a accepté ce mariage morganatique avec le journaliste, et qui, blessée de la froideur de son amant, est sur le point de le quitter et de se lancer dans la carrière de la galanterie.

Tels sont les personnages que l'auteur a mis en scène, avec beaucoup d'esprit, mais sans qu'on puisse tirer de son œuvre un enseignement vigoureux.

M. Émile Augier, dont un souffle heureux a conduit la voile, est entré de bonne heure au port. L'Académie s'est ouverte pour lui vers l'âge où l'on ne fait que commencer d'ordinaire à entrevoir cette glorieuse perspective. Aussi se présenta-t-il modeste ment comme un disciple appelé à siéger à côté des maîtres. Après ce prélude, habituel du reste à tous les académiciens de la veille, et dont ne se souviennent plus les académiciens du lendemain, prélude exigé par les bienséances, M. Émile Augier aborda l'éloge de M. de Salvandy, homme d'État, orateur et ministre qui fut favorable aux lettres; il remplit dignement cette noble

tâche. M. Lebrun fit valoir les titres du nouveau-venu avec beaucoup de finesse et de grâce et rappela les succès de *la Ciguë*, de *l'Aventurière*, de *Diane*, de *Gabrielle* et du *Mariage d'Olympe*, en homme qui possède la science du théâtre et en connaît les difficultés. M. Émile Augier fut loué d'une façon délicate par un confrère aimable et compétent. M. Lebrun effleura le thême de la collaboration, trop exaltée quelques années auparavant dans le sein de l'Académie. Il remit à son niveau le travail en commun de plusieurs auteurs qui ne recherchent que le succès. Il fit planer la gloire au dessus de ces entreprises commerciales. L'élévation de sa parole replaça à leur véritable rang les poètes qui ne demandent qu'à leurs propres forces la réussite de leurs œuvres, et sépara l'esprit des affaires de l'esprit des lettres, dont l'honneur est le but et non l'argent.

CHAPITRE TRENTE-TROISIÈME

M. CAMILLE DOUCET, BAYARD ET SES COLLABORATEURS, M. ERNEST LÉGOUVÉ

M. Camille Doucet entra dans la carrière du théâtre en même temps que M. Émile Augier, et comme lui il l'a parcourue avec bonheur, mais plus fidèle à la poésie, il n'a composé jusqu'à ce jour que des comédies en vers. Il ne s'est point précipité, à la façon de beaucoup d'auteurs de notre temps, en enfant prodigue dans les excès du drame et du mélodrame, il n'a point fait d'avance du vaudeville; il est resté auteur comique ainsi qu'il est né, en suivant les traces de Colin d'Harleville et d'Andrieux, qui sont ses aïeux naturels. Il n'a pas la fougue de M. Émile Augier, mais aussi il n'en a pas les irrégularités et les échappées, quelquefois trop audacieuses; le goût ne l'abandonne jamais.

La première pièce qu'il ait fait représenter est intitulée : *Un Jeune homme;* elle fut donnée au théâtre de l'Odéon peu de temps après sa réouverture, en 1841.

Un père que des intérêts de commerce et de fortune ont forcé de laisser son fils à Paris, sous la direction d'un vieux serviteur, ne revient que quinze ans après; la vie de Paris a entraîné le jeune homme dans une suite de folies; il a séduit la fille d'un ami de sa famille, et il est exploité par un aventurier, qui va

jusqu'à s'emparer des lettres paternelles et à les soustraire à ses yeux, que dis-je, jusqu'à lui annoncer même la mort de ce père, auquel il pense souvent, car il est né avec de bons instincts, pervertis seulement par une mauvaise société; le père arrive à temps pour sauver son fils près de tomber dans l'abîme, en lui tendant une main généreuse. Le jeune homme pardonné se montre digne du pardon. Celle qui n'était que sa maîtresse devient sa femme, et le mal commis est réparé. Son père même s'est battu pour lui et a blessé grièvement le misérable, cause de tout ce désordre. Des vers spirituels, bien faits, et animés par moments de la chaleur d'une âme honnête firent réussir cette comédie ou plutôt ce petit drame, et présager un avenir littéraire. Il y manquait une certaine discrétion que l'expérience de l'art enseigne, et qui ne permet guère à la comédie française de mettre en scène comme la comédie latine, des jeunes filles séduites, et quittant le domicile de leurs pères pour vivre avec leurs amants; mais ce défaut ne devait plus se rencontrer dans les productions du poète, qui n'était pas fait pour peindre les mauvaises mœurs.

L'Avocat de sa cause prouva la même aisance de versification. L'auteur, dans un cadre plus restreint, qui n'offre guère qu'une scène de dépit amoureux avec quelques tendances satiriques, parut se décider à entrer dans la voie de la comédie, mais les caractères ne possèdent pas encore une réalité bien marquée; ils se ressentent un peu de la convention théâtrale. Ce dernier tort est fort sensible encore dans *le Baron de Lafleur*, pièce où l'auteur chercha à vouloir faire reparaître le valet et la soubrette de notre ancienne comédie, en mêlant ces personnages à la vie moderne.

L'histoire des valets de notre comédie serait curieuse à faire, elle offrirait à elle seule un tableau de mœurs des plus complets. Ne croyez pas qu'ils se ressemblent tous; ils ont des visages différents, et ils reflètent sur leur face la lumière de leur temps. Mascarille et Pasquin sont des fourbes venus d'Italie, ils se plaisent aux imbroglios; Scapin tient du dave antique, il est habile

à duper les pères; Crispin, avec son manteau de velours, ses bottines, et sa dague au côté, se donne un air espagnol. Ces types appartiennent au dix-septième siècle. La triple influence combinée des théâtres latin, italien, espagnol, se retrouve en eux.

Labranche, Hector, Frontin, Lafleur, leur succèdent au dix-huitième siècle; ceux-là sont Français. Ils ont moins de ressource dans l'imagination, mais plus d'esprit et surtout de personnalité; ils songent à arrondir leur fortune et à se retirer des affaires. Ils se sont brouillés dans leur jeunesse avec la justice, ils ont servi sur les galères du roi. Ils sont las de leurs travaux. Que Lisette ait su acquérir une somme assez ronde, ils ne s'enquièrent pas des moyens; ils épouseront Lisette. Leurs prédécesseurs s'intéressaient réellement aux amours de leurs maîtres, et prenaient plaisir à les voir réussir; ils croyaient se marier comme eux avec Agnès ou avec Marianne, mais leurs fripons de descendants ne sont sensibles qu'au son de l'or. Quels exemples ont-ils aussi sous les yeux, dans la première partie du dix-huitième siècle? Des grands seigneurs qui trichent au jeu, des Turcarets engraissés de la sueur du peuple; ils suivent le torrent. Ils ne comprennent guère que l'égalité du vol.

Un tel état de choses ne pouvait durer. La philosophie advint, la morale pénétra chez cette race vieillissante. Les vertueux domestiques commencent à paraître; les Antoine, les Germain, les André remplacent la troupe vagabonde et peu scrupuleuse des susdits valets qui semblent, comme le diable, être devenus ermites avec l'âge; ils prennent le parti des pères contre leurs enfants; ils morigènent les fils de famille dont la conversion n'a pas encore eu lieu; ils font comme Figaro, qui se repent au service d'une mère coupable d'avoir protégé, lors de son mariage, les premières licences du jeune Chérubin. Nous venons de prononcer le nom du dernier des valets de notre théâtre comique, celui du joyeux Figaro, dont la guitare aventureuse réveille un peu ses trop honnêtes confrères, car ils étaient tombés dans

l'excès de la vertu; ils s'endormaient sous l'influence de leurs propres sermons. Figaro, avant de faire pénitence comme eux des erreurs de sa jeunesse, livre au vent sa gaîté, son esprit, et lutte avec son maître de finesse, d'audace et de fierté, car ce n'est plus le valet qu'on menace de pourfendre d'un coup d'épée et de chasser à coup de bâtons. Figaro est trop voisin de la déclaration des droits de l'homme; il ne souffrirait pas qu'on l'insultât ainsi; il demanderait justice aux lois de son pays. Que de ruses, que de ménagements de la part du comte Almaviva pour enlever Suzanne à Figaro! Il ne s'est pas donné plus de peines autrefois pour ravir la belle Rosine au docteur Bartholo. Il est obligé de traiter de pair à compagnon, pour ainsi dire, ce Figaro, qui est moins son valet que son intendant.

Il n'y avait donc plus rien à faire avec Lisette et Lafleur, types démonétisés, et M. Camille Doucet, métamorphosant Lisette en demoiselle de compagnie, et Lafleur en un certain M. Salmon, se livra à un jeu d'esprit qui ne reposait sur rien de possible de nos jours. Une grand'mère un peu folle entichée de noblesse et ne voulant marier sa petite-fille qu'à un homme titré, n'ajoutait pas une grande vérité à l'action.

La Chasse aux Fripons, comédie jouée au Théâtre-Français, est un imbroglio peu vraisemblable encore dans les moyens, mais rempli de vers heureux et d'un bon sentiment. Des intrigants s'y voient démasqués et tombent dans les piéges qu'ils ont tendus. Les hommes d'affaires peu scrupuleux et ceux qui affublent leur nom d'une particule pour faire quelque riche mariage, chevaliers d'industrie et de nul autre ordre, sont criblés de traits piquants, mais le cadre au milieu duquel ils se meuvent appartient encore à la fantaisie. Ce sont eux-mêmes d'ingénieuses marionnettes et l'on voit trop le fil qui les conduit.

Les Ennemis de la Maison constatèrent un grand progrès dans la manière de M. Camille Doucet. Tout est plein de charme et de bienséance dans cette comédie. Le ridicule n'y a rien d'amer, et l'on rit des petits défauts de M. de Nerval sans le mépriser.

M. de Nerval a le malheur d'être jaloux, et comme presque tous les jaloux, de choisir fort mal l'objet de sa jalousie. Il accuse un innocent pêcheur à la ligne, un de ses voisins de campagne fort inoffensif; il s'en prend à sa belle-mère, qui lui paraît protéger ce pauvre diable; il ne voit pas le danger où il est. Il ne s'aperçoit pas que son ami, M. Maurice, dans lequel il a la plus grande confiance, est le plus coupable de tous. Par bonheur, il a une jeune sœur plus clairvoyante que lui. Elle a tout compris, elle est toujours sur pied; elle veille pour lui. Invisible ou présente, elle ôte à tous les rendez-vous ce qu'ils peuvent avoir de dangereux. C'est l'ange gardien de l'honneur de son frère, et comme elle a un penchant prononcé pour M. Maurice, elle finit par lui persuader de l'épouser elle-même, et elle en vient à ses fins. Cette action toute naturelle est conduite avec habileté; les caractères sont bien tracés, et les vers, d'un très bon style, ont du charme et du trait.

M. Camille Doucet est de l'école des poètes qui se proposent d'améliorer leur prochain, et respectent toutes les convenances morales, sans tomber dans les ennuis du sermon. Ce n'est point un prédicateur, c'est avec le rire sur les lèvres, mais le rire honnête et décent, qu'il entreprend de montrer leurs torts aux hommes. Dans sa jolie comédie *le Fruit défendu*, il veut nous mettre en garde contre les suggestions du mauvais esprit, toujours prêt à faire briller à notre vue les appétissantes couleurs du fruit défendu.

M. Léon est un charmant jeune homme, doué des meilleurs instincts au fond, parfaitement bien élevé en un mot; mais il a vingt ans, il trouve toutes les femmes belles et surtout les femmes des autres, ou celles qui ne peuvent lui appartenir. Tel est son caractère. Il a trois cousines, toutes trois jolies comme des amours. Son oncle, dont la tendresse pour lui est celle d'un père, lui a proposé tour à tour les premières; il a prétexté que sa thèse n'était pas encore passée, et qu'il fallait le laisser respirer un peu l'air de la Sorbonne, où il ne met guère les pieds. Il est

rappelé par son oncle à Melun, après six mois d'absence, le jour même où deux de ses cousines se marient, sans qu'il sache le motif de son rappel. Il apprend successivement les nouvelles du mariage de la bouche de ses deux cousines, et à chaque révélation il éprouve une sorte de défaillance!... Eh quoi! ses cousines en épousent d'autres, mais il les aimait, il les aimait toutes les deux, il les aimait comme un fou! C'est une trahison. Il se vengera sur les maris.

Ces messieurs lui offrent du reste la partie belle. Chacun d'eux se prend à l'adorer, il déjeune régulièrement chez l'un et dîne chez l'autre; il fait la cour à ses deux cousines. Son oncle, par bonheur, s'aperçoit à temps de ses criminelles intentions; c'est un vieillard expérimenté qui va au fond des choses, et qui comprend que son neveu est amoureux du fruit défendu plus encore que de ses filles. Il lui vient l'idée de le marier à la dernière, la plus jolie fille du monde, à laquelle il ne fait nulle attention. Le bon oncle lui défend donc de penser à celle-là, en lui disant qu'un obstacle éternel les sépare. Cela suffit « l'obstacle éternel » trotte dans la tête de M. Léon; il remarque les charmes et les blonds cheveux de mademoiselle Jeanne, et finit par laisser la paix à ses cousins dont la jalousie s'est éveillée, en devenant leur beau-frère.

Voilà l'agréable sujet que M. Camille Doucet s'est plu à traiter de la plus gracieuse manière. Il en a fait une comédie heureuse et bien menée, semée de jolis vers, où tout amuse et plaît. Point de ces complications qui mettent à nu les plaies de la société. Rien qui soit en dehors des usages de la bonne compagnie! L'auteur ne fait qu'effleurer les ridicules et les vices. Il est maître dans l'art de dire les choses avec goût. On se croit dans un salon. On assiste à une causerie spirituelle et délicate.

La Considération est également une œuvre morale et bonne en soi. Ce n'était pas un mince sujet que celui que M. Camille Doucet avait entrepris de traiter. La considération joue un grand rôle dans la société; elle en est en quelque sorte la base,

et celui qui la méprise ne tarde pas à s'en repentir. Il est blessé tôt ou tard aux endroits les plus sensibles de son amour-propre ou de son cœur, et l'on a vu des gens mourir de chagrin parce qu'ils sentaient, parce qu'ils voyaient que la richesse et les honneurs, qu'il ne faut jamais confondre avec l'honneur, ne pouvaient leur obtenir une véritable estime. Il arrive quelquefois que les enfants eux-mêmes portent la peine de leurs parents, et plus d'un mariage a manqué dans un monde où toutes les convenances sont encore observées, parce que rien ne supplée au manque de considération.

M. Camille Doucet a justement prouvé que la considération des parents importe beaucoup au bonheur des enfants, et qu'il ne s'agit pas seulement de leur léguer une fortune considérable, il faut leur léguer avant tout une fortune honorablement acquise et une réputation intacte. C'est ce qu'a oublié de faire M. Dubreuil, industriel dont les créanciers ont eu plus d'une fois à se plaindre. M. Dubreuil a cru être quitte envers eux par des concordats, et, de faillite en faillite, il a réussi à mettre la main sur des affaires heureuses, et à s'enrichir, sans se soucier le moins du monde des malheureux qui avaient été ruinés par lui autrefois. Il lui suffit d'avoir réglé dans le temps avec eux selon les lois du commerce, et sa conscience ne lui reproche rien. Cependant son passé se réveille, justement à l'époque du mariage de son fils auquel il donne cinq cent mille francs de dot; la famille à laquelle le jeune Lucien allait s'allier y regarde de plus près que l'homme d'affaires, et Lucien lui-même, le front couvert de honte, ne voit d'autre moyen de salut qu'en acquittant les anciennes dettes de son père. Il sacrifie les cinq cent mille francs et l'espérance de son bonheur. Heureusement pour lui, il est aimé d'une jeune fille charmante, qui veut bien l'épouser pour lui-même, et il est accepté pour gendre par un beau-père généreux que son action méritoire a touché! Tel est en quelques mots le sujet que M. Camille Doucet a traité d'une façon élégante et correcte; peut-être n'a-t-il pas tiré assez de parti de son idée; peut-être

eût-il mieux valu que M. Dubreuil se réhabilitât lui-même, au lieu de devoir, à son insu même, sa réhabilitation à son fils; mais la comédie a ses droits, et M. Camille Doucet a voulu porter tout l'intérêt sur le jeune homme. Il a composé une pièce fort attachante, pleine de nobles sentiments et avec des caractères variés, comme l'exigeaient les lois du théâtre. *La Considération* fait beaucoup d'honneur à M. Camille Doucet, dont le style n'a jamais été plus franc et le talent plus distingué. Ses œuvres ne sont pas marquées d'une grande vigueur, mais elles sont émouvantes et sincères; cette dernière pièce est sans contredit la meilleure du répertoire de M. Camille Doucet. Nous regrettons qu'il ne lui ait pas conservé la forme des cinq actes qu'elle avait primitivement, et c'est le seul regret que nous ayons à former.

Il serait injuste d'oublier un homme qui a fait jouer aussi des comédies en vers au Théâtre-Français, Bayard, l'auteur du *Ménage parisien* et du *Château de cartes*, mais nous aurions dû le placer peut-être parmi les successeurs de Picard et les émules de Scribe. Celui-ci, dont il avait épousé la nièce, a fait en ces termes l'éloge de son neveu : « Peu d'auteurs, a-t-il dit, ont possédé à un degré aussi élevé que lui la connaissance de la scène et toutes les ressources de l'art dramatique; sujet présenté et développé avec adresse, action serrée et rapide, péripéties soudaines, obstacles créés et franchis avec bonheur, dénoûment inattendu, quoique savamment préparé, tout ce que l'expérience et l'étude peuvent donner venait en aide chez lui à ce qui vient de Dieu seul et de la nature, l'inspiration, l'esprit, la verve et cette qualité la plus vraie de toutes au théâtre, l'imagination qui invente sans cesse du nouveau et qui crée encore même en imitant. »

Telles étaient en effet les qualités de Bayard, un peu exagérées par l'amitié et par la parenté. Ses premières pièces n'annoncèrent guère l'habileté qu'il déploya plus tard, et ce n'est qu'à partir de *Ma Place et ma Femme*, jolie comédie, qu'on voit se

dessiner la situation dans ses ouvrages. *Le Ménage parisien* et *le Château de cartes*, dont nous venons de parler, et particulièrement *le Mari à la campagne*, piquante étude de l'hypocrisie, signalèrent son passage au Théâtre-Français; mais les véritables succès de Bayard, à l'exception de cette dernière comédie, eurent lieu sur les théâtres secondaires, où sa fécondité porta plus de deux cents pièces. *Le Gamin de Paris*, petit chef-d'œuvre dans son genre, *les Premières armes de Richelieu*, *la Reine de seize ans*, *le Changement de main*, *les Enfants de troupe*, *le Fils de famille*, etc., popularisèrent son nom. Il eut de nombreux collaborateurs, en tête desquels nous citerons Scribe, Mélesville, Dumanoir, Jules de Vailly, de Saint-Georges, Charles Lafond, Vanderbuch et De Bieville, collaborateurs de mérite, dont le dernier est devenu un critique judicieux. Bayard est mort d'une façon assez singulière, un jour qu'il donnait un bal; il est tombé sur une banquette pour ne plus se relever, tandis que l'orchestre retentissait encore dans ses appartements.

M. Ernest Legouvé, dont nous avons déjà rencontré le nom plusieurs fois, a vu une étoile favorable luire sur son berceau. Son père lui laissa la gloire, une belle fortune, le bienveillant regard des femmes dont il avait chanté le mérite, de brillantes relations tout acquises, et de plus l'honnêteté qui avait été un des caractères de son talent. M. Ernest Legouvé n'eut qu'à se produire dans le monde pour y être accueilli avec faveur; il ne connut pas les dures épreuves de la lutte; il ne fut pas contraint de percer les ténèbres de la forêt du Dante et de franchir les cercles de l'enfer avant d'arriver au paradis. Le succès lui a été facile, trop facile peut-être. Il a marché, en un mot, dans la vie par un chemin semé de fleurs, sous un ciel serein, et sa muse aurait eu sans doute les ailes plus fortes si elle avait été obligée de se débattre dans l'orage. Homme heureux à qui tout a souri, il ne faut ni l'envier ni le plaindre, mais retracer seulement sa physionomie agréable et distinguée.

Son premier ouvrage au théâtre fut, je crois, le drame de

Louise de Lignerolles, composé en collaboration avec Prosper Dinaux (Goubaux); cette pièce, dans laquelle M[lle] Mars avait accepté un rôle, est restée au répertoire, et c'est peut-être la conception la plus originale de l'auteur.

M. de Givry, le principal personnage de ce drame, quoique n'apparaissant que vers la fin du troisième acte, est un brave capitaine de dragons, dont la main, habituée à manier le sabre, a plus d'une fois prouvé sa vigueur d'une façon très désavantageuse pour ses adversaires. M. de Givry ne saurait être accusé de lâcheté; il peut se dispenser de se soumettre à cette nécessité sociale qui force, en dépit des lois, un honnête homme à se couper la gorge avec celui qui l'a offensé, et qui, par la nature de l'offense ou par sa conduite peu estimable, ne mérite pas satisfaction. Plus d'un bulletin glorieux a mis M. de Givry au dessus d'un reproche de manque de courage. Dans sa jeunesse un peu orageuse, comme doit l'être celle d'un véritable capitaine de dragons, il a commis la faute d'épouser une chanteuse de l'Opéra-Italien. Il s'imaginait qu'on n'oserait jamais le tromper, lui, de Givry, le capitaine qui, en ayant trompé tant d'autres, possède une certaine expérience à ce sujet; mais M. de Givry n'échappe pas au sort qu'il a fait subir. La chanteuse, devenue comtesse, s'éprend d'un poète; *les poètes obtiennent tout ce qu'ils veulent des femmes*, prétendent les auteurs de la pièce, c'est dire assez que M. de Givry tombe bientôt dans la catégorie des époux disgraciés.

M. de Givry surprend le secret des coupables, d'autant plus coupables que le poète, M. de Lignerolles, est marié à une charmante femme qui l'adore, et que le bonheur de deux familles se trouve alors compromis à la fois. M. de Givry apprend que sa femme, dans un accès de frayeur, s'est retirée chez M. de Lignerolles. Accoutumée au drame, l'ex-actrice a couru demander protection à son amant contre la fureur de son mari; ce qui est assez imprudent. M. de Givry n'y va pas par quatre chemins; il a recours à l'autorité compétente, et, suivi de gens de loi, il s'ache-

mine tranquillement vers la maison de son rival, afin d'y reprendre sa femme et de la livrer aux tribunaux avec son séducteur. M. de Lignerolles s'attendait bien à un duel, mais il ne s'attendait pas à un déshonneur public? Que va devenir sa femme, à lui; sa femme, qui une première fois lui avait pardonné cette liaison surprise aussi par elle, mais qui, confiante dans les protestations de son mari et dans les serments les plus sacrés faits sur le tombeau même de sa mère, croyait l'ingrat entièrement revenu du caprice d'un moment. Il s'irrite, il s'emporte contre M. de Givry; celui-ci reste inébranlable à toutes ses provocations, repousse l'insulte par l'ironie et puis se livre à une perquisition domiciliaire chez son rival, sans rien perdre de son sang-froid.

M. de Lignerolles n'a plus qu'une chance de salut. C'est de s'adresser de nouveau à la générosité de Mme de Lignerolles. Elle seule, car on ne peut la soupçonner de complicité, peut faire évader la coupable et la soustraire aux recherches de son mari. Mme de Lignerolles, dont le cœur est brisé, dont la vie est flétrie, se dévoue néanmoins, et, par un effort sublime, sauve la maîtresse odieuse, qui a osé profaner sa pudique maison, dont le bonheur est banni à jamais. M. de Givry est donc trompé dans son attente; mais il ne renonce pas à sa vengeance. Il a des lettres. Il traînera les coupables sur la sellette des criminels; il l'a dit, il le fera. Cependant un vieillard, un homme honorable, un vieux conventionnel, le père de Mme de Lignerolles, qui ne parle pas beaucoup durant la pièce, et qui a l'air de se promener comme la statue du commandeur, ce vieillard vénérable et discret se décide à rompre le silence. Il supplie M. de Givry de ne pas abandonner le nom de sa fille et celui de ses petits enfants à ce perfide journal qu'on appelle la *Gazette des tribunaux ;* les larmes sortent des yeux du vieillard; M. de Givry s'attendrit, tout capitaine de dragons qu'il est, il se sent ému jusqu'au fond des entrailles; on le voit prêt à se désister de ses prétentions, lorsqu'une lettre lui apprend que sa femme est devenue folle de dou-

leur. Une révolution s'opère chez M. de Givry. A quoi bon livrer sa femme désormais à la justice, s'il n'a plus à se venger que de son rival; il vaut mieux le tuer après tout que de le faire mettre en prison, d'autant plus, comme il le dit lui-même, que ce sera rendre un véritable service à sa famille. M. de Givry répond donc cette fois à une provocation; ils sortent, ils se battent au pistolet et à mort; M. de Givry reparaît seul. Mme de Lignerolles tombe évanouie dans les bras de son père toujours silencieux.

On trouve dans ce drame un intérêt très habilement soutenu, des caractères bien tracés, et l'on y pleure comme dans *Misanthropie et Repentir*.

Guerrero, drame en vers, que l'auteur avait d'abord fait jouer en cinq actes et qu'il a réduit depuis à trois, fait apprécier les qualités poétiques qui ont aidé à ouvrir à M. Legouvé les portes de l'Académie. Ce drame est fondé sur une idée assez étrange, *l'Amour de la guerre*, pris à l'état de passion chez un général, amour qui le pousse presqu'à la trahison envers son pays pour garder le commandement des armées. Ce n'est pas là une passion intéressante, mais M. Ernest Legouvé a su développer d'une façon pittoresque le côté belliqueux.

Indépendamment des pièces qu'il composa avec M. Scribe, et que nous avons signalées, il voulut frapper un grand coup au Théâtre-Français; il fit une *Médée* pour Mlle Rachel, mais cette actrice, qui avait désiré qu'on traitât ce sujet et qui s'en dégoûta soudainement, ne joua pas plus cette *Médée* qu'une autre *Médée* qu'elle avait sollicitée également et qui fut représentée au théâtre de l'Odéon. M. Ernest Legouvé, toujours secondé par son destin, eut le bonheur de voir sa tragédie adoptée par une grande actrice italienne, madame Ristori. Elle obtint, grâce à une excellente traduction de Montanelli, une vogue éclatante; madame Ristori fit plus encore pour M. Legouvé : elle joua en français, au théâtre de l'Odéon, une pièce composée par lui exprès pour elle, *Béatrix*, qui paraît plutôt un prétexte pour

montrer l'illustre comédienne sous un aspect nouveau qu'une œuvre sérieusement étudiée.

Une comédie en un acte et en vers, *Un Jeune homme qui ne fait rien*, donnée au Théâtre-Français, a constaté encore la facilité de M. Ernest Legouvé ; il y soutient cette thèse que les gens riches n'ont pas besoin, pour être utiles à la société, de remplir une fonction publique, et qu'il leur suffit de savoir faire un noble et généreux emploi de leur argent ; la raison est pour lui, mais cette raison demande plus de ressort dans l'intrigue et plus de fermeté dans le style. L'expression, en général, est un peu molle et flottante chez M. Legouvé ; on retrouve ce défaut jusque dans sa *Médée*, et l'ouvrage le mieux écrit qui soit sorti de sa plume est encore le drame intitulé : *Guerrero*.

CHAPITRE TRENTE-QUATRIÈME

QUELQUES OUVRAGES IMPORTANTS REPRÉSENTÉS SUR LE PREMIER ET SUR LE SECOND THÉATRE FRANÇAIS DEPUIS 1840

Nous rencontrons d'abord sur cette liste *l'École du Monde*, ou *la Coquette sans le savoir*, comédie de M. le comte Alexandre Walewski, jouée au commencement de l'année 1840 et que nous ne croyons pas devoir passer sous silence, malgré la haute position politique qu'occupe son auteur.

On avait annoncé cette pièce comme étant l'œuvre d'un homme du monde, et non d'un littérateur de profession, d'un homme favorisé par la fortune et doué d'heureuses qualités personnelles, d'un homme enfin pour qui la haute société (high life), comme disent les Anglais, n'avait pas de secrets; on éveilla certaines prédispositions. On crut que le comte Walewski s'était proposé de peindre le monde par son beau côté, tel qu'on aime à se le figurer, c'est à dire avec les sentiments élevés que fortifie une bonne éducation, ou bien avec les manières séduisantes qui recouvrent même les mauvais instincts d'un vernis d'élégance. Or il advint que l'auteur, qui avait prétendu faire une satire, ce qui était dans son droit d'auteur

comique, ne répondit pas complétement à l'attente du public. On prit contre lui la défense de ce qu'on appelle la bonne compagnie. On lui reprocha d'avoir défiguré le monde par la vivacité de ses couleurs; on ne rendit pas une justice suffisante aux qualités sérieuses de l'œuvre et surtout au style qui révélait une main expérimentée. Il est vrai que M. le comte Walewski obtint des approbations littéraires qui pouvaient le consoler de quelques critiques acerbes et peu méritées. Nous allons essayer de donner une idée impartiale de sa pièce dans l'analyse suivante :

Émilie est la nièce chérie de M. Cormon, ancien négociant. Émilie n'a pas de fortune, mais son oncle est riche, il la traite comme sa fille. Elle est gracieuse et bonne avec tout le monde, un peu trop aimable seulement avec son cousin Dampré, homme du monde, qu'elle croit un parfait galant homme. Dampré lui fait une cour légère, non pas dans l'intention de l'épouser, mais dans l'intention de se ménager l'accueil le plus favorable possible de sa cousine lorsqu'elle sera la femme d'un autre. Le vieux général de Sérigny a apprécié toutes les excellentes qualités d'Émilie ; il veut la marier à son fils Charles, officier en Afrique. Charles revient au moment où Dampré a obtenu la promesse d'un entretien particulier, sans qu'elle sache quelle importante chose son cousin désire lui confier. Celui-ci profite de ce rendez-vous innocent pour faire croire à Charles qu'il est aimé, et le jeune officier, sans plus ample information, refuse de souscrire au vœu de son père et s'éloigne, le cœur douloureusement blessé, car il aimait Émilie depuis longtemps. Alors le vieux général de Sérigny se décide à épouser lui-même la jeune fille.

Charles est allé en mission à Saint-Pétersbourg. Il rentre chez son père après huit mois d'absence. Il est ému à l'idée de revoir sa belle-mère qui, pendant une maladie du général, s'est montrée pour son mari pleine de soins et d'égards. Le général présente sa femme à son fils, en la comblant d'éloges, mais un doute ronge toujours le cœur de Charles, et la présence de Dampré dans la maison ne contribue pas peu à accroître ses soup-

çons. Dampré laisse volontiers croire qu'il est au mieux avec sa cousine Émilie, et un de ses amis, M. de Miremont, conçoit là-dessus pour lui-même les plus flatteuses espérances. Une certaine duchesse de Saran, éprise de Charles, vient demander à Émilie ses bons offices pour qu'elle le détermine à l'épouser, et, en revanche, elle a l'air de lui promettre de protéger ses amours avec M. de Dampré ou avec M. de Miremont. Émilie est suffoquée d'une telle proposition.

Charles refuse de s'unir à la duchesse, qu'il n'estime pas, et croyant sa belle mère compromise, il lui adresse des reproches un peu vifs. Émilie répond que son honneur la regarde, et qu'elle n'a besoin de personne pour veiller sur sa conduite; mais, quelques instants après, elle s'aperçoit qu'il ne suffit pas d'être honnête et sage pour empêcher les prétentions d'un fat, et qu'il n'y faut pas donner prise par une coquetterie qu'on croit sans danger; Dampré, en effet, devient plus pressant; il se déclare et il ose même accuser sa cousine de s'être jouée de ses sentiments. C'est ce qui motive le second titre de la pièce. Émilie a été coquette sans le savoir, et son inexpérience a tout fait. L'insolence de Dampré la trouble au dernier point; elle perd la tête, et, lorsqu'il est parti, elle lui écrit un mot pour l'apaiser; elle redoute le ressentiment d'un cousin aussi peu délicat que celui de Mme de Sevigné, le fameux Bussy de Rabutin.

Une matinée musicale a lieu chez la marquise de Miremont, qui doit présenter Émilie à la cour. Il y est fort question d'elle, et on ne la ménage pas dans ces propos du monde où se font et surtout se défont les réputations. La duchesse de Saran assure que si Charles ne l'aime pas, c'est qu'il aime sa belle-mère, et que celle-ci le paie de retour. M. de Miremont, qui a fait une tentative repoussée comme celle de Dampré, se figure que ce dernier est le préféré. Le cousin survient, on essaie de lui faire avouer sa bonne fortune. Il se défend en homme qui semble ne pas vouloir trahir son secret. On lui apporte justement la lettre de sa cousine, lettre ainsi conçue : « La paix! C'est

moi qui la demande, il faut absolument qu'elle soit faite avant le concert; venez donc au plus tôt. » Dampré a l'indiscrétion de laisser lire ce billet, et l'on jase de plus belle sur le compte d'Émilie qui semble demander la paix à tout prix. Elle paraît avec son mari et Charles. Accueil des plus froids. L'histoire du billet court de salons en salons, et parvient jusqu'aux oreilles du général, qui quitte une partie de whist et rentre chez lui, profondément affecté, mais sans douter de la vertu de sa femme.

Charles a pris part à l'émotion générale; il sait que son père ne manquera pas d'aller demander raison à Dampré de sa fatuité et de ses indignes procédés; il dévance le général chez le perfide cousin. Il pénètre de force chez lui — scène de provocation — on annonce une dame voilée; Charles, persuadé que ce doit être Émilie, se jette, malgré Dampré, dans un cabinet voisin. Émilie, c'était bien elle, entre, et la conversation qu'elle a avec Dampré, fait éclater toute son innocence; Charles a tout entendu; il est heureux, pour son père et pour lui, d'avoir assisté à cet entretien, mais il n'en veut pas moins se battre avec Dampré, qui mérite une forte leçon. Le général de Sérigny arrive en cet instant; il est étonné de rencontrer là Émilie et Charles; heureusement, quelques mots d'explication suffisent pour éclairer la situation à ses yeux. D'après des excuses que M. de Miremont avait pris sur lui de lui porter au nom de Dampré, il renonce à châtier l'audacieux cousin de son impudence, mais Charles n'y renonce pas, et ce sera entre eux un duel à mort. Émilie, effrayée, se promet bien de n'être plus coquette, même sans le savoir et si peu qu'elle l'ait été. Tel est le sujet de cette pièce qui promettait un auteur comique éminent si la diplomatie n'était pas venu l'enlever aux lettres. C'est à tort qu'on a attribué à M. le comte Walewski une part de collaboration dans *Mademoiselle de Belle-Isle*, mais on assure qu'il est resté dans le portefeuille de l'auteur une comédie des plus dignes de voir le jour.

La représentation de l'*Antigone*, de MM. Paul Meurice et Auguste Vacquerie, attira ensuite vivement l'attention. C'était

en effet un spectacle curieux que de voir représenter une œuvre dramatique telle qu'on la concevait il y a plus de deux mille ans. On ne saurait se faire une idée du théâtre antique par les imitations de nos grands poètes eux-mêmes. Ils en ont, la plupart du temps, ainsi que nous l'avons démontré, altéré la simplicité et dénaturé les caractères.

Ce caractère d'Antigone est une des plus belles créations de l'antiquité; on la voit dans *Œdipe à Colonne*, fille pieuse et dévouée à son père, comme elle est, dans la pièce qui porte son nom, sœur énergique et tendre. Sophocle, grand maître dans la science du cœur, a composé une figure suave, pure, éternelle. Antigone n'a rien d'héroïque; elle est femme comme le sont les femmes de tous les temps. Lorsque Créon l'a condamnée à mort, et qu'elle n'est plus en face de ce roi, lorsque la lutte a cessé, les forces abandonnent la pauvre jeune fille; elle ne veut plus mourir; elle s'élance vers les vieillards thébains qui forment le chœur; elle embrasse avec force l'autel de Bacchus, dont on a peine à la détacher; elle gémit, elle pleure, elle éclate en sanglots; elle révèle toutes ses faiblesses, toutes ses épouvantes. Elle ne se drape plus dans un stoïque manteau; la nature réclame éloquemment ses droits. Dans le théâtre grec, les caractères ne sont tout d'une pièce que lorsque le poète peint des exceptions comme Prométhée ou Philoctète, dont l'inflexibilité est connue. Voyez Créon, ce roi si impérieux, si impitoyable, si insolent dans la prospérité, quand le destin qu'il a bravé, malgré les sages conseils du devin Tirésias, le frappe dans la personne de son fils et dans celle de sa femme, voyez comme il est abattu, comme il frissonne et pâlit, comme il chancelle plus faible qu'un enfant! L'obstination de Créon se dément ainsi que le courage d'Antigone. L'art du théâtre grec est tout entier dans ces gradations et dans ces péripéties. Sa moralité, c'est la leçon que donne le malheur.

MM. Paul Meurice et Auguste Vacquerie ne reculèrent pas, dans leur introduction, devant la crudité du mot, la

naïveté de l'idée, Il en résulta parfois une certaine rudesse d'expression, une forme elliptique un peu hardie, des tours trop abruptes, mais la pensée de Sophocle se faisait jour et saisissait esprit. Ce fut un beau succès pour l'Odéon.

Chacun des deux auteurs a réussi depuis séparément. M. Paul Meurice a obtenu de grands succès aux théâtres des Boulevards; M. Vacquerie a fait jouer une charmante comédie au Théâtre-Français, *Souvent femme varie*, et à la Porte Saint-Martin un beau drame, *les funérailles d'honneur*, qui n'eut que le tort de s'aventurer sur cette scène dans un moment où la vogue d'une féerie en avait écarté l'attention littéraire.

Les Pharaons, de M. Ferdinand Dugué, donnés au même théâtre, annoncèrent un talent poétique et vigoureux; le *Béarnais*, *Mathurin Regnier*, *l'Ile déserte*, parurent plus tard lui assigner au Théâtre-Français une place distinguée, mais il ne tarda pas à porter son talent sur les scènes uniquement consacrées au drame, où *Salvator Rosa*, *Shakespeare*, ont prouvé du moins par le choix des sujets qu'il n'a pas renoncé à toute ambition supérieure.

Un écrivain nerveux, M. Félix Pyat, fit représenter au théâtre de l'Odéon, une comédie en cinq actes et en prose, intitulée *Diogène*. — Sous le beau ciel d'Athènes, le Grec, né parleur, aimait à vivre sur la place publique et à se faire écouter de la foule, subtile et curieuse. Usant et abusant de la langue la plus riche qu'il ait été donné à l'homme d'employer pour exprimer ses pensées, le Grec s'enivrait de l'harmonie des mots comme d'une musique, alors même que la justesse du raisonnement était sacrifiée à la vivacité de la repartie. Mais le plus mobile et le plus bavard des Grecs ne manquait pas de bon sens, et la plupart des épigrammes antiques qui nous sont parvenues nous étonnent par leur profondeur, par leur vérité éternelle. A côté des jeux d'esprit particuliers à une nation spirituelle et moqueuse, on rencontre des maximes qu'on peut appeler la

sagesse de tous les temps, présentées de la façon la plus ingénieuse et la plus vive.

Diogène le cynique semble chargé par les dieux de populariser, à Athènes, la philosophie de la nature, en l'exagérant, chose toute naturelle : il n'y a que les gros objets qui frappent les yeux de tout un public. On ne peut attirer sur soi la curiosité générale qu'à la condition de se hisser sur un piédestal, de sortir des conditions ordinaires de la société où l'on est. Diogène ayant pris au sérieux l'épithète de *chien* que Platon lui avait donnée, crut devoir vivre dans un tonneau, et devant ce tonneau s'arrêta Alexandre, qui ne serait jamais entré dans la maison de Diogène. Le philosophe avait bien calculé; l'imagination des Athéniens fut frappée, et l'on vint consulter Diogène dans son tonneau, ni plus ni moins qu'Apollon dans son temple de Delphes. Diogène avait donc compris son temps en établissant son domicile sur la place publique; il touchait juste en cherchant un homme, à la lueur de sa lanterne, au milieu des Athéniens corrompus et dégénérés. Cette critique, impossible dans nos mœurs, était celle qui convenait aux Grecs. Diogène se moquait, dit son bibliographe, « des grammairiens qui recherchaient avec soin quels avaient été les malheurs d'Ulysse, et ne connaissaient pas leurs propres maux; des musiciens, qui accordaient soigneusement les cordes de leurs instruments et ne pensaient point à mettre de l'accord dans leurs mœurs; des mathématiciens, qui observaient le soleil et la lune, et ne prenaient pas garde aux choses qu'ils avaient devant les yeux; des orateurs, qui s'appliquaient à rendre la justice et ne pensaient point à la pratiquer; des avares, qui parlaient de l'argent avec mépris, quoiqu'il n'y eût rien qu'ils aimassent davantage. »

Voilà le Diogène que M. Félix Pyat voulut ressusciter, Diogène contempteur général, proche parent de Timon; un style énergique et coloré donnait du relief aux maximes de la philosophie misanthropique, et cette comédie originale a droit d'être enregistrée dans les fastes du second théâtre français.

Plusieurs autres drames hardis et intéressants marquèrent le passage au théâtre de M. Félix Pyat, que les événements politiques ont distrait de ces heureuses études.

Un poète, plein de facilité et d'esprit, volontiers paradoxal, M. Méry, fit jouer au second théâtre français, *l'Univers et la Maison*, comédie en cinq actes et en vers et quelques autres pièces mentionnées dans notre table chronologique; sa verve s'est également déployée au Théâtre-Français; les folles aventures, les invraisemblables caprices, les insouciants propos forment le fond de son répertoire. Nul n'a plus de bonne humeur, de vivacité et surtout de grâce de style; fine est la pensée; fraîche et pure est l'expression, la goutte de rosée se trouve au fond de la fleur.

Le Poète, drame en cinq actes et en vers, représenté au Théâtre-Français, révéla d'heureuses qualités chez un jeune auteur, M. Jules Barbier, qui depuis a cru devoir ajouter à ses vers les aîles de la musique. M. Jules Barbier et M. Michel Carré, dont les débuts eurent lieu en même temps, donnèrent en collaboration au second théâtre français *les Contes d'Hoffmann* et *les Marionnettes du docteur*, grandes pièces dont la vogue fut très grande; tous les deux ont fourni ensemble des inspirations à nos meilleurs compositeurs.

M. Théophile Gautier, poète et critique d'un rare talent, s'essaya aussi dans la comédie; il fit jouer en société, avec M. Bernard Lopèz, une pièce intitulée : *Ne touchez pas à la Reine.*

Il était défendu de toucher à la reine d'Espagne, même en cas de danger, pour la sauver. La reine a couru un danger; un jeune gentilhomme qui ne l'a pas sauvée, croit qu'il y a bénéfice à le dire et se jette dans une foule d'aventures. Tel est le fond de cette comédie, que des mots très plaisants firent réussir. M. Théophile Gautier est un des plus capricieux esprits de ce temps; il a publié un volume de vers, intitulé *la Comédie de la Mort*, qui le place au rang de nos meilleurs poètes. Tous les

détails de la versification lui sont familiers; il a le don de la forme et de la couleur à un haut degré ; il est peintre et graveur en vers. Eh bien! par un goût assez bizarre, M. Théophile Gautier a refusé jusqu'ici d'appliquer au théâtre tout ce qu'il a dans l'esprit de distingué et d'idéal. Nous espérons que quelque jour une œuvre ravissante, où la grâce s'alliera au comique, comme dans la *Tempête* ou le *Songe d'une nuit d'été*, sortira de son cerveau si bien organisé pour cela. M. Bernard Lopès a prouvé dans plusieurs ouvrages ses aptitudes dramatiques; on attend de lui une grande comédie en vers intitulée *Addison.*

Le sujet de Virginie a été souvent traité dans tous les pays où il y a un art dramatique; la Suède elle-même a sa Virginie ; en France nous en comptons beaucoup, mais aucune de celles que nous possédons n'a assez marqué pour empêcher un auteur moderne de puiser dans Tite-Live de nouvelles inspirations. M. Latour de Saint-Ibars eut l'idée de faire une tragédie pour Mlle Rachel, et sa tragédie, grâce à la tragédienne, obtint plus de succès que n'en avaient eu les *Virginie* qui avaient précédé la sienne, y compris celle de Laharpe. On sut gré à M. Latour de Saint-Ibars d'avoir conservé à ce dénoûment le couteau du boucher; on avait substitué jusqu'ici à cet instrument peu classique un poignard caché sous les habits de Virginius. Laharpe n'y avait pas manqué. Ce qui frappa dans la tragédie de M. de Saint-Ibars, c'est qu'elle sortait par ce côté et par bien d'autres de la convention. Elle attestait les progrès faits en observation de détails et de mœurs. Elle se plaçait dans la voie des améliorations. La reconstruction aussi réelle que possible du passé doit être une des lois de l'art nouveau. M. Latour de Saint-Ibars s'y était conformé. Son style d'ailleurs correct et pur méritait l'honneur que lui fit Mlle Rachel en jouant sa Virginie au Théâtre-Français.

Le *Vieux de la Montagne*, le *Syrien*, *Rosemonde*, et une tragédie de *Wallia*, qui fut, je crois, le premier ouvrage dramatique de l'auteur et les *Routiers*, une de ses dernières pièces,

tout en prouvant beaucoup de talent, n'ont pas produit autant d'effet que *Virginie*. Mlle Rachel voulut soutenir la *Rosemonde*, mais en vain; l'épigramme suivante qu'on fit à ce sujet vaut la peine d'être conservée dans les anecdotes théâtrales :

Pourquoi donc nomme-t-on la pièce « Rosemonde, »
On n'y voit pas de rose ; on n'y voit pas de monde.

S'il est un sujet digne de toute la sévérité de la comédie, c'est la tendance dépravée à vivre dans le luxe, dans les plaisirs, dans la considération factice qui s'attache aux positions supérieures, en faisant autour de soi des dupes ou des victimes. Depuis l'aventurier fashionnable qui commande des bottes vernies à son bottier, un frac élégant à son tailleur, sans avoir pour les payer d'autres ressources que les ressources douteuses ou équivoques du lansquenet, jusqu'au fonctionnaire éminent qui s'abreuve à la source honteuse du pot-de-vin, que de physionomies à peindre, que d'existences problématiques à flétrir, que d'abus à stigmatiser, que de coupables à faire rougir ! Emile Souvestre, écrivain au cœur bien placé, dont toutes les productions révélaient des sentiments élevés et généreux, se plut à soulever un coin de ce tableau, dans une comédie intitulée : *Pour arriver*, et jouée au Théâtre-Français ; mais il eut le tort de ne tracer qu'une esquisse lorsqu'il y avait une grande toile à composer.

Parmi les pièces d'Emile Souvestre qui ont répandu son nom, nous rappellerons *Riche et Pauvre*, *Henri Hamelin*, l'*Interdiction*, mais le roman répondit mieux que le théâtre à son haut instinct de moralité; il est mort peu de temps après que l'Académie française eut couronné son *Philosophe sous les toits;* le premier il a fait connaître à la grande foule des lecteurs toute la poésie des mœurs, des coutumes, des ballades de la Bretagne. Il a célébré dignement ce pays renommé à juste titre pour sa franchise et pour son indépendance, et qui a droit d'être fier de lui comme d'un de ses plus nobles enfants.

Il n'a donné, en effet, dans aucune des excentricités dont on a fait un reproche à quelques littérateurs; il n'a jamais senti le besoin de faire parler de lui autrement que par ses ouvrages, et encore fallait-il que ses ouvrages parlassent d'eux-mêmes, car il était incapable de faire un pas pour les soutenir. Sa vie a été l'opposé du mouvement, du bruit, de toute camaraderie, de toute démarche intéressée. Il n'était pas né solliciteur; son pas droit s'accommodait mal de toute sinuosité. Il a vécu dans le recueillement, à l'instar de quelque pasteur suisse retiré avec sa famille dans une bourgade solitaire. Il avait pris sans doute de bonne heure pour devise cet axiome des sages : *Cache ta vie*, et il cachait la sienne autant qu'il le pouvait; chose étrange du reste, que ceux qui cachent le plus leur vie soient ceux qui auraient le plus le droit de la montrer.

L'existence d'Emile Souvestre a été toute dévouée au bien être de sa famille; dix-huit heures de travail par jour, voilà ce qui sollicitait pour lui la fortune et la popularité, qu'il ne demandait pas à des moyens factices, et qu'il attendait du temps. Encore quelques années de courage et de patience, et la fortune serait venue; la popularité était déjà arrivée; la *Revue des Deux Mondes* lui était depuis longtemps ouverte; les libraires se rencontraient sur son seuil, et la Suisse, pour laquelle il avait une grande sympathie, lui demandait un cours de littérature. La mort, et ce n'est pas le cas de la bénir, malgré toute la foi qu'on puisse avoir en elle, la mort se plut à briser d'un coup toutes ces espérances, tous ces bonheurs.

Les *Aristocraties*, de M. Étienne Arago, obtinrent une honorable réussite. La comédie de caractère est composée avec les types éternels, le père et le fils, l'ingénue et la coquette, l'hypocrite et le misanthrope; elle prétend corriger les mœurs; — la comédie d'intrigue est un imbroglio dans lequel l'action emprunte aux variétés de l'existence mille et un accidents destinés à causer autant de surprise que de plaisir, sans viser à une moralité sévère. Ces deux comédies distinctes, et traitées

selon leurs conditions particulières, ont fourni des chefs-d'œuvre à notre théâtre et ont suffi longtemps à la curiosité du public.

Une autre comédie est née des événements qui ont remué le monde et admis tous les citoyens à la discussion des gouvernements : cette comédie est la comédie politique, non pas précisément comme l'exerçait Aristophane, qui s'en prenait aux personnes plus qu'aux choses, aux noms plutôt qu'aux abus, et dont les traits comiques étaient toujours une vengeance; mais cette comédie nouvelle dont nous parlons se donne la mission d'attaquer tour à tour certaine classe dominante de la société, lorsqu'elle paraît s'arroger sur les autres une suprématie ridicule.

Nous avouons tout d'abord ne pas porter à ce genre de comédie, en tant que comédie, une sympathie extrêmement vive; elle empiète, à notre sens, sur les droits de la satire; nous lui trouvons un air de solennité et de froideur, une nécessité de raisonnements, de tirades, d'entretiens sérieux un peu en désaccord avec les distractions que nous allons chercher au théâtre et l'intérêt que nous demandons aux œuvres de l'imagination. Un des meilleurs essais en ce genre, que recommandait un style d'une grande élévation, la *Popularité*, de M. Casimir Delavigne, n'a pu pleinement satisfaire les esprits.

M. Étienne Arago essaya de nouveau dans les *Aristocraties* ce genre de comédie, en attaquant du reste un abus inhérent à la nature humaine : chacun tend à s'élever au dessus de ses voisins, à se ranger dans une caste où il jouira de quelque privilége, de quelque considération, chacun tend à sortir de la foule commune. Nous disons que c'est un abus, parce que, presque toujours, la vanité s'en mêle, et fait que les gens parvenus à une certaine hauteur sociale ont du mépris pour les hommes qui sont au dessous d'eux, et quelquefois pour les classes d'où ils ont tiré leur origine; ils se rendent ridicules de gaieté de cœur. L'aristocratie bien entendue, celle qui vous pousse aux généreux élans et aux grandes actions, pour faire connaître votre

nom à vos contemporains, et l'imposer aux générations futures, celle-là n'est qu'un légitime orgueil qui mérite d'être encouragé. Il y avait même dans l'ancienne aristocratie dont la devise était *Noblesse oblige*, une raison d'être qu'on ne saurait blâmer et qui a produit d'utiles résultats.

L'auteur mit deux rejetons dégénérés de l'aristocratie féodale et de l'aristocratie impériale en présence d'un banquier qui a déjà cessé d'être un travailleur pour se plonger dans l'amour de l'argent, et se complaire dans les jouissances d'une fastueuse avarice. Ces trois aristocraties luttant ensemble et toutes trois en désaccord avec le bon sens public, étaient vaincues par l'intelligence du labeur, par la dignité de la conduite, par l'honnêteté du caractère, nouvelle aristocratie, que l'auteur bâtissait sur les débris des autres. L'intention était bonne; mais l'auteur sacrifiait trop souvent l'intérêt de l'intrigue à l'effet satirique; il n'atteignit pas entièrement son but.

M. Arthur Ponroy, qui avait donné déjà au théâtre de l'Odéon une étude romaine remarquable, le *Vieux Consul*, y fit jouer une tragédie intitulée les *Atrides*, dont la première représentation éprouva quelques vicissitudes. Au lieu de l'élément grave et réfléchi, il se trouva que l'élément léger et moqueur dominait dans le parterre de l'Odéon. Les principales situations furent parodiées par des jeunes gens qui étaient venus pour s'égayer sur le compte de la fameuse famille des Atrides, sans penser qu'il y avait derrière la toile un jeune homme comme eux, plein de cœur et de talent, que leurs plaisanteries cruelles allaient vivement blesser. Quand la reine et le roi se disaient leurs vérités avec un peu de rudesse, ce public railleur les excitait à la bataille, comme les enfants excitent deux dogues de mauvaise humeur à commencer le combat. Agamemnon se couchait-il sur son lit de repos pour jouir un moment des bienfaits du sommeil, on entendait dans la salle courir ce ronflement si commun dans les corps de garde à l'heure de minuit. Le quatrième acte seul, où l'on rencontre de belles scènes, entre autres la scène du

fameux festin des Atribes par Egyste, sauva la pièce d'une chute.

M. Arthur Ponroy a écrit depuis des drames en prose, pleins de vigueur de style, assure-t-on, et d'entrain dramatique, mais qui n'ont pas encore vu le jour de la rampe.

Une étude en cinq actes et en vers, fort remarquable, la *Fille d'Eschyle*, obtint des applaudissements sur la scène où l'on avait représenté *Antigone;* elle était de M. Joseph Autran, dont plusieurs volumes de vers ont depuis consacré la réputation.

Deux mots résumeront le sujet de cette œuvre. Le vieil Eschyle a refusé sa fille Méganire à Oromédon, lâche débauché d'Athènes, fils du hiérophante Dioclès; le prêtre, irrité, a accusé le poète d'offense envers les dieux. Qui le défendra devant l'aréopage? Ce sera Sophocle, épris de sa fille Méganire, et qui, soldat lui-même, ne s'est présenté que sous ce titre au poète irascible et jaloux. Sophocle détruit l'accusation de Dioclès. Eschyle, emprisonné un instant, est rendu à la liberté. Mais quelle infortune plus grande l'attend! Son libérateur lui-même va devenir son bourreau. Le jeune Sophocle, appelé par Apollon aux combats du théâtre, triomphe du vieux poète, et la douleur d'Eschyle vaincu est aussi profonde que celle de Philoctète blessé, réduit à l'impuissance dans une île déserte. Eschyle ne saurait pardonner à son rival. Que fera Méganire? Suivra-t-elle son père ou son amant? Méganire hésite, mais le devoir l'emporte : comme Antigone, elle conduira son vieux père dans le chemin de l'exil.

Cette fable n'est rien moins que compliquée : elle se développe dans un parallélisme manifeste entre Sophocle et Eschyle; mais des sentiments toujours généreux, et un style abondant en images, déterminèrent un franc et légitime succès. Nous pourrions bien reprocher à l'auteur d'avoir çà et là un peu romantisé la poésie grecque, mais ce n'est pas un pastiche qu'il a prétendu faire, et nous passons condamnation sur ce défaut, quoique peut-être, dans la forme du vers, il eût mieux valu reproduire avec toute leur pureté les lignes antiques. Ce que nous louons sans res-

triction, c'est l'ensemble des idées, la gravité de la conception.

Un Mariage sous la Régence, de M. Léon Guillard, mit en scène les amours de Riom et de la duchesse de Berry.

Ce fut une étrange et scandaleuse existence que celle de la duchesse de Berry ! On ne peut se faire une idée de ses galanteries, de ses insolences, de ses impiétés. Il faut lire Saint-Simon, qui a retracé cette vie licencieuse avec toute la vigueur de son pinceau. C'est tout un roman et un roman des plus intéressants pour les lecteurs qui aiment les tableaux de la régence, époque la plus corrompue qu'une nation ait jamais traversée, mais que des caractères comme celui du duc de Saint-Simon maintiennent néanmoins dans le respect de l'histoire. La duchesse de Berry, fille du régent, était née avec un esprit supérieur et une figure qui imposait; elle s'était retirée au Luxembourg, où elle vivait en reine, faisant couper par son cocher les voitures des princes du sang, et sortant précédée de timbales comme le roi. Sa vanité était extrême, son orgueil était démesuré ; son audace n'avait pas de bornes, et cependant elle avait peur du diable et de l'opinion, quoiqu'elle fît tout ouvertement pour offenser le monde et Dieu.

L'aventure galante la plus curieuse de la duchesse de Berry, fut son aventure avec Riom, petit-neveu du fameux Lauzun qui n'était pas fâché de voir renouveler sa propre histoire avec la grande Mademoiselle et qui se plut à revivre dans son descendant. La duchesse de Berry voulut avoir une compagnie de gardes, afin de posséder un capitaine des gardes, et elle donna cette charge à Riom, dont elle était éprise. « C'était, dit Saint-Simon, un gros garçon court, joufflu, pâle, qui avec force bourgeons ne ressemblait pas mal à un abcès. Il avait de belles dents, et n'avait jamais imaginé causer une passion, qui en moins de rien devint effrénée. »

Elle voulut l'épouser, et elle l'épousa, quoi qu'on en put dire, et le duc d'Orléans, pour mettre fin à tous ces désordres, envoya Riom à l'armée.

Nous n'aimons pas, en général, à nous substituer aux auteurs, en prétendant qu'ils ont manqué leur pièce, et à en construire une autre de notre façon, — cela sent la fatuité ; — mais il nous semble que la véritable comédie des amours de Riom et de la duchesse était dans le duc de Lauzun, faisant agir son petit-neveu comme une marionnette, et le stylant à dompter l'humeur des princesses. Ce vieux singe de Lauzun, apprenant des gambades à ce gros joufflu de Riom, aurait offert une bonne figure, d'autant meilleure qu'elle eût été historique. M. Léon Guillard, non seulement se priva de la présence du duc de Lauzun, mais il dénatura un peu les caractères : il fit de la duchesse de Berry une espèce d'*honnête friponne*, sentimentale et romanesque, et de Riom un amoureux convaincu. Quelques autres comédies ont signalé le talent distingué de M. Léon Guillard.

Une comédie intitulée la *Fin du Roman* ou *comment on se débarrasse d'une maîtresse*, réussit au Théâtre-Français ; voilà un second titre qui, il y a quelques années encore, n'aurait jamais osé s'aventurer sur l'affiche de notre première scène. Dans tout notre vieux répertoire, le mot maîtresse n'est pris que comme synonyme d'amante, et n'indique que les relations du cœur, celles qui ont pour fin le mariage traditionnel, selon les bienséances sociales les plus exactes. Nous ne saurions dissimuler que nous partageons un peu les anciens préjugés, et que le Théâtre-Français nous a toujours semblé un salon de bonne compagnie, où les mœurs irrégulières et le style qu'elles engendrent ne devraient pas pénétrer. Nous ne l'avons pas vu sans quelque peine envahi par les courtisanes grecques et par les hétaires contemporaines, par les Alcibiade d'Athènes et par les lions de Paris.

M. Léon Gozlan trouva le Théâtre-Français dans cette voie et l'y suivit sans scrupule. M. Léon Gozlan est un des plus vifs et des plus brillants esprits de ce temps ; un esprit fort osé, qui ne fait pas les choses à demi. Il ne couvre pas, comme Arsinoé, les nudités des tableaux ; pour peu que l'art puisse les avouer, il les

place dans tout leur jour, et personne ne sait mieux que lui distribuer la lumière et faire ressortir les couleurs. Ceux qui se souviennent du *Lion empaillé*, par exemple, savent à quoi s'en tenir sur son procédé. C'est un tableau du même genre qu'il jugea digne d'être suspendu dans la galerie du Théâtre-Français.

Figurez-vous une collection de jeunes fous de l'époque, en train de se ruiner, de dévorer jusqu'au dernier morceau de leurs riches héritages, et dont le langage se sent des coulisses qu'ils ont trop fréquentées. Attendez-vous à des définitions du *Rat* et du *Lion*, d'autant plus spirituelles que la première est empruntée à M. de Buffon, qui ne se doutait pas de l'application qu'on en pourrait faire à une variété intéressante de l'espèce humaine. Examinez bien celui-ci; il s'appelle le *Major*. Ce n'est pas le major Washington, c'est le major tout court, plus connu à Chantilly qu'à l'armée, un major comme il y en a dans toutes les tables d'hôte, le major aux longues moustaches noires, à la redingote boutonnée jusqu'au menton, qu'on appelle aussi quelquefois commandant, sans connaître ses états de service. Il a des éperons et descend toujours de cheval. Cet autre est un fils de famille, dont la poitrine attaquée a besoin de l'air de l'Italie; il a des goûts orientaux et ne fume que dans le chibouque, en s'étendant sur les coussins d'un divan; ce troisième est un vrai Richelieu auquel ses prétendues bonnes fortunes coûtent infiniment plus cher que toutes les maîtresses payées par ses amis.

Le quatrième enfin, que nous aurions dû nommer le premier, car c'est le héros de l'intrigue, l'amphytrion de la société, est doué de tous les instincts dépensiers qui caractérisent ses illustres compagnons, mais il a de plus du cœur. Il a pour maîtresse (puisqu'il faut dire le mot), une charmante fille, expiant sa première faute au milieu de ce luxe factice et obligée de répondre sans cesse aux créanciers et aux huissiers. Une rupture va avoir lieu. Le don Juan est fatigué des remontrances de sa dona

Elvire, et voulant s'en débarrasser, comme le couvent n'est plus de mise, il l'engage à se faire une position et à profiter de ses talents. La jeune femme a promis de chanter au Jardin-d'Hiver; elle espère partir de là pour succéder à une grande cantatrice italienne. Voilà le moyen que l'ingrat a trouvé pour se débarrasser d'elle, mais il en est un autre auquel il ne pense pas. La séparation ne se fait pas sans regrets. Le passé ne s'abolit pas dans un jour. Les heureuses années accourent et se jettent entre vous. Elles vous prennent par la main et vous ramènent en face l'un de l'autre. Mille souvenirs se réveillent. Un petit portrait, le portrait d'une jolie tête blonde qui rappelle un petit ange envolé, devient l'objet d'une dispute dans le partage commun. On s'attendrit, les larmes coulent. On s'embrasse; on s'épouse; il n'y a plus de maîtresse; on en est débarrassé, et les amis trouvent que le remède est pire que le mal. Une très jolie petite comédie de M. Léon Gozlan, *Une tempête dans un verre d'eau*, est entrée dans le répertoire du Théâtre-Français. M. Léon Gozlan a composé beaucoup d'autres pièces de théâtre, dont les plus considérables sont : *La main droite et la main gauche*, *Les cinq minutes du commandeur*, *Notre-Dame des abîmes*, etc. Mais en général il a mieux réussi les petits tableaux que les grands : on l'a comparé quelquefois au peintre Meissonnier.

Stella, comédie en quatre acte et en prose, mérite une attention particulière. Cette comédie est originale; son au teur, M. Francis Wey, après de sérieux travaux de philologie, et des romans pleins de grâce et d'imagination où se manifestaient des qualités toutes littéraires, crut pouvoir aborder le Théâtre-Français. Le sujet qu'il développa se ressentit de ses habitudes d'analyse et d'observation; il voulut montrer jusqu'à quel point un homme d'honneur, mais d'un caractère irrésolu, peut devenir dupe d'un préjugé et sacrifier son penchant, peut-être son bonheur à des préventions. M. de Valençay aime Stellà; ils sont pauvres tous les deux, et les nécessités de la vie

les séparent, Stella acquièrt un grand renom comme cantatrice, et un héritage apporte la richesse à M. de Valençay. Pourquoi ne retourne-t-il pas vers Stella? C'est que le monde a mis une barrière entre eux deux. Il se laisse charmer par une jeune et aimable personne, qu'il va épouser, lorsque la fortune lui ravit les trésors qu'elle lui avait donnés. Un banqueroutier lui enleve les quatre cent mille francs dont il jouissait indolemment. Il renonce aussitôt à son mariage malgré la grâce de Delphine et la tendresse de la jeune fille; Stella se retrouve sur sa route; il retombe sous l'empire de son premier amour. Il est près de donner son nom à Stella et d'accepter l'opulence qu'elle lui offre, lorsqu'il lui vient des doutes sur la source de cette opulence. Un certain baron de Kœrner, qui pourrait être le père de Stella, et qui l'est en effet (mais cette dernière circonstance est ignorée de Stella elle-même), protége très ouvertement la belle cantatrice; le baron découvre à Stella le secret de sa naissance, que les lois et les convenances du monde ne lui permettaient pas de révéler au public. Le baron fait plus. Il remet au banqueroutier, qui nie impudemment sa dette et que M. de Valençay a provoqué en duel, une somme de quatre cent mille francs, que celui-ci, affectant la générosité et revenant sur ses dénégations, a l'air de restituer au jeune homme. Une fois rentré dans sa fortune, M. de Valençay, un peu ingrat et plus capricieux encore qu'il ne croit l'être, se rapproche de Delphine et renoue son mariage rompu. Delphine accepte ce retour et Stella en a le cœur brisé; ele est prête à revendiquer ses droits sur le cœur de l'infidèle, quand elle retrouve une sœur dans Delphine; elle s'immole alors avec dévouement. L'art la consolera des vicissitudes de l'amour. Un dialogue constamment étudié et pris aux bonnes sources de la langue (1), mais cependant toujours approprié au théâtre, et de très bonnes scènes de comédie, comme

(1) M. Francis Wey est auteur d'excellents travaux de philologie, *Les remarques sur la langue française au* XIX*e siècle*, l'*Histoire des révolutions, Du langage en France...*

celle de la prétendue restitution du banqueroutier, et celle où Stella, tombée au milieu d'une société de province, relève à bout portant toutes sortes d'impertinences, réclamaient une plus longue suite de représentations que n'en obtint cette pièce contre laquelle se conjura une espèce de fatalité. Actrices évanouies, rôles mal distribués, etc... La critique s'en prit à la pièce et se montra sévère, mais l'auteur qui avait des ongles pour se défendre, fit justice de quelques-uns des reproches qui lui étaient adressés dans une préface spirituelle et sensée, où le mot de *Carcassiers*, employé à l'égard de ceux qui ne s'occupent que de la structure d'une œuvre dramatique, et ne la revêtent ni de chair ni de coloris, excita une petite guerre dans les journaux du temps.

La *Malaria*, drame en un acte et en vers, fit applaudir le nom du marquis de Belloy au Théâtre-Français. M. le marquis de Belloy s'était fait connaître déjà par d'élégantes comédies, jouées à l'Odéon : *Pythias et Damon*, *Karel Dujardin*. On avait reconnu dans ces œuvres légères un talent poétique très distingué. Le marquis de Belloy emprunta à quelques vers de Dante un sombre tableau du XIVe siècle, car la *Malaria* n'est qu'un tableau, mais un tableau exactement revêtu de la couleur du temps. C'est une peinture de la jalousie dans ce qu'elle a de plus terrible. Un mari italien empoisonne sa femme, dont il soupçonne la fidélité, et met sur le compte de la *Malaria* cette cruelle mort, qu'il partage, du reste, car il n'est pas homme à laisser la comtesse descendre seule au tombeau ; il est trop jaloux pour cela. Cette donnée était bien forte pour un acte. Le sujet manque d'air, on y étouffe sous une constante oppression ; mais on n'a que des éloges à donner au style. Le marquis de Belloy a publié des nouvelles, des romans et des articles de critique dramatique d'une réelle valeur littéraire.

Un auteur dont nous avons déjà parlé, M. Léon Laya, préluda par *Un coup de lansquenet* à une favorable destinée.

Le lansquenet est le jeu du parfait gentilhomme de nos jours.

Qui ne connaît pas le lansquenet n'est pas à la hauteur de la civilisation. Les élèves de rhétorique qui se croient appelés à briller dans la société étudient à fond le lansquenet; c'est une mode, c'est une fureur. Telle est la jeunesse du temps. Autrefois, de longues études préparaient un solide avenir; on trouvait des jeunes gens qui, au sortir du collége, savaient le latin, le grec, et passablement le français. Maintenant on sait jouer au lansquenet et faire une course au clocher; on s'expose à se casser le cou en sautant une barrière ou une haie, au lieu de rêver avec Tityre au pied d'un hêtre.

L'éducation a changé : on cultive la science du pari, la connaissance de la race chevaline, les mystères de la *rouge* et la *noire*, et l'on a l'avantage de posséder à son entrée dans le monde toutes les qualités qui constituent un bon jockey, à la place de cette solide instruction qui faisait des magistrats distingués, d'excellents médecins, et même des notaires et des avoués d'une littérature tempérée. Quelle importance n'a-t-on pas dans le petit cercle où l'on vit lorsqu'on peut dire : « Je viens des courses; *Phénix* a été distancé; *Diamant* a remporté le prix. » Comme cela vous pose un jeune homme! comme on a bon air, et que Virgile, Horace et Cicéron se trouveraient déplacés à côté de M. le maire et de ses adjoints, qui encouragent par leur présence les paris les plus élevés, ou chez lesquels on joue de brillantes parties de lansquenet entre deux polkas!

M. Léon Laya, sous ce titre : *Un coup de lansquenet*, fit donc représenter au Théâtre-Français une comédie agréable; on y remarqua des scènes comiques et des mots heureux.

Les *Jeunes gens* et surtout le *Duc Job*, ont posé encore plus avantageusement le nom de M. Léon Laya. Après avoir débuté par les joyeuses licences du vaudeville, il s'est élevé jusqu'aux situations et au ton de la comédie. Cependant M. Léon Laya appartient un peu trop à l'école qui se contente de transporter au théâtre le langage ordinaire de la conversation et croit par là acquérir plus de naturel et de vérité. Ce qu'on appelle le style, ce

n'est pas l'abus des métaphores, ni la recherche précieuse des mots, mais une manière de parler autrement et mieux que la foule, un tour particulier et choisi de dire les choses, qui imprime seul aux œuvres un cachet de durée.

La *Comédie à Ferney* ne craignit pas de mettre Voltaire en scène. Voltaire était un grand comédien, on le sait. Voltaire a joué constamment un rôle sur le théâtre de la vie; sa correspondance est pleine de traits, toujours spirituels, qui prouvent jusqu'à quel point il se moquait du monde. Les souverains ou les grands personages qu'il flattait le plus, étaient l'objet de ses plus redoutables railleries : comme il s'amusa de Frédéric et de l'officier Welche qui vint lui redemander *les poëshies du roi son maître!* Souvent même dans l'éloge qu'il adressait aux gens, il cachait une fine plaisanterie, et le public, aisément mis dans la confidence, riait de ces panégyriques. Ce fut donc un brillant persifleur, et les auteurs de la comédie de *Voltaire à Ferney*, MM. Louis Lurine et Albéric Second ont pu le représenter sous cet aspect en toute sûreté de conscience; mais ils ont voulu que Voltaire, en jouant la comédie, fît une bonne action; il en a fait plus d'une d'ailleurs.

Une jeune et jolie bourgeoise de Genève s'est éprise du grand homme, après avoir lu ses écrits, sans connaître son âge plus que sa figure; elle a désiré le voir; elle est venue exprès à Ferney, en dépit de son mari, qui s'est aperçu de cette passion romanesque, et qui arrive même avant elle, dans son empressement jaloux. Voltaire démontre assez clairement à ce dernier qu'il n'a pas grand'chose à craindre d'un rival tel que lui, mais l'époux ne se rassure que lorsque Voltaire lui promet d'ôter à sa femme toute illusion, s'il pouvait lui en rester encore après qu'elle aura jeté la vue sur son visage ridé et sur son corps cacochyme. La jeune femme paraît bientôt en effet, et grande est sa surprise! Voilà donc Voltaire, voilà le dieu qu'elle s'était créé! Voltaire s'est fait encore plus vieux et plus laid qu'il n'est, et son langage est d'une sévérité qui ne rappelle guère ses

œuvres badines; il la laisse tout à fait désenchantée. Voltaire a chez lui un hôte élégant, un prince plein d'esprit, un don Juan, le prince de Ligne, pour tout dire, et ce prince se fait passer à son tour pour Voltaire. La bourgeoise est ravie. « Oh! oui, ce doit être celui là qui est le vrai! » Il répond à tous les désirs de son cœur.

Par bonheur pour l'époux, Voltaire découvre la ruse à temps, et la jeune dame, rendue à la raison, non sans un soupir, quitte Ferney, comme elle y est venue; elle ne rêvera plus du poète, mais elle rêvera peut-être du prince. Cette comédie est écrite avec beaucoup d'esprit; elle est légère d'intrigue, mais le caractère de Voltaire est suffisammant développé pour soutenir l'action. C'est un portrait au musée du Théâtre-Français, portrait dessiné avec soin, avec goût.

L'un des auteurs de cette comédie, Louis Lurine, est mort dernièrement directeur du vaudeville, et toute la littérature en deuil assista à ses obsèques. On aimait son esprit ingénieux et brillant, parfois paradoxal. On appréciait les nobles qualités de son cœur, mais quelques personnes seulement savaient que la France en perdant un de ses hommes de lettres distingués, avait perdu un orateur. Louis Lurine possédait le don de l'éloquence qu'il n'eut que rarement l'occasion de déployer en public; son collaborateur Albéric Second est un des représentants les plus vifs de la presse légère, un des rois de la causerie, mais un de ceux dont la critique, en s'exerçant sur les ridicules contemporains, n'a jamais dépassé la limite qu'un galant homme sait respecter.

CHAPITRE TRENTE-CINQUIÈME

M. OCTAVE FEUILLET, THÉODORE BARRIÈRE, M. ABOUT, M. SARDOU

M. Octave Feuillet s'est fait une réputation littéraire qui lui a valu des suffrages à l'Académie. Il a vu, ainsi qu'Alfred de Musset, la plupart des scènes et des comédies publiées par lui dans les revues recevoir un très bon accueil au théâtre, et, comme il s'est toujours mis en règle avec la morale, on l'a surnommé le *Musset des familles.* La finesse et la légèreté, qui s'allient chez Alfred de Musset au don de la poésie, ne se retrouvent pas au même degré chez son successeur. La muse de M. Feuillet est raisonneuse; elle emprunte volontiers le secours de la rhétorique; sa solennité prend quelquefois des airs de sermon. Cependant le répertoire de l'auteur réclame dans ce volume une analyse détaillée, en raison du talent dont il est empreint.

Le début au théâtre de M. Octave Feuillet, dont les succès dramatiques ont été le premier désir, ne fut pas fort heureux. Le *Bourgeois de Rome* n'annonça pas une vocation bien déterminée. L'intrigue des quelques scènes un peu décousues données sous ce titre à l'Odéon en 1845 parut de la plus grande simplicité, s'il est même possible d'appeler intrigue la situation innocente d'un prince qui prétend être aimé pour lui-même, et se fait passer

pour son secrétaire, comme dans un canevas italien. Un descendant du fameux tribun Riezri ne veut donner sa famille qu'à un homme dans les veines duquel ne coule pas une goutte de sang noble ; mais comment résister à la séduction que le titre de prince exerce toujours sur les bourgeois ? Ses sentiments d'égalité républicaine cèdent à cette magie, que son aïeul d'ailleurs a trop subie lui-même. On ne remarque dans ce premier ouvrage de M. Octave Feuillet qu'une parole déjà élégante et une tentative de caractère comique dans le rôle de Riezri.

Échec et mat, comédie en cinq actes et en prose, donnée un an après au même théâtre, en collaboration avec M. Paul Bocage, manifesta un progrès de composition et d'arrangement. Le duc d'Albuquerque défend avec succès sa femme contre les entreprises de Philippe IV, tandis que le comte de Villa-Mediana, amoureux fou de la reine, engage contre le monarque une autre partie et la gagne, en sorte que le roi se trouve échec et mat. Les moyens qui servent à prolonger l'action, tels que des tablettes trouvées à l'aide desquelles un espion est tenu en respect et deux incendies commandés et exécutés à plaisir, ces moyens-là ne sont pas très originaux ni très vraisemblables, mais pourtant, comme nous l'avons dit, une certaine entente de la scène se révèle d'un bout à l'autre de l'ouvrage.

M. Octave Feuillet sembla néanmoins revenir au théâtre, sinon à la forme dialoguée, et il publia alors des scènes et proverbes dont le style distingué s'acquit l'estime des écrivains. Ces petites pièces ne tardèrent pas à être sollicitées par les directeurs eux-mêmes. Le théâtre du Gymnase représenta le *Pour et le contre* et la *Crise*.

« En matière d'infidélité, les torts du mari sont-ils égaux à ceux de la femme ? » telle est la question que M. Octave Feuillet s'est plu à poser dans le *Pour et le contre ;* il en a pris sujet de ramener aux pieds de sa femme un mari qui a la velléité d'être volage. Ce n'est qu'une conversation spirituelle, sans incidents autres que la sortie et la rentrée du mari, avec peu de netteté

dans la conclusion. On ne sait pas si c'est la crainte des raisonnements qu'on lui fait, ou le dépit de n'avoir pas rencontré une voisine légère, ou la coquetterie de sa propre femme qui rendent le marquis si empressé et si galant près d'elle à son retour, et redorent en quelque sorte sa lune de miel.

M. Octave Feuillet aime les thèses délicates; il s'est demandé si, avec le meilleur époux du monde, une femme, après quelques années de mariage, ne pouvait pas laisser un moment s'égarer sa pensée en dehors des limites conjugales. Cet état, produit par l'uniformité et voisin de l'ennui, où une femme vertueuse désire entendre une déclaration, lui a paru constituer un symptôme maladif très commun. Il a poussé aussi loin que les convenances morales le permettent cette langueur de l'âme, et s'est appliqué à y apporter un remède, mais un remède presque aussi dangereux que le mal. Le mari a la singulière idée de prier un de ses amis d'adresser de tendres hommages à sa femme, pour la faire passer par toutes les transes du remords avant qu'elle ait trop goûté au fruit défendu, et pour avoir le droit de l'éclairer sur la gravité de cette position. Peu s'en faut que le stratagème ne tourne contre l'inventeur, mais heureusement l'honnête homme qui s'est dévoué au rôle de serpent n'abuse pas de la confiance placée en lui; le mari finit par triompher. A ce fond bizarre, ajoutez une phrase un peu recherchée et vous aurez la *Crise*.

L'auteur porta au Théâtre français une comédie en deux actes, intitulée : *Péril en la demeure*, pleine d'heureux détails, mais reposant sur une donnée souvent exploitée; c'est l'éternelle histoire de l'époux protecteur de l'amoureux de sa femme, et toujours prêt à lui ménager des tête à tête, sans s'apercevoir que son honneur est en jeu. Mais une mère, qui prend le parti d'un galant homme et se met hardiment en travers des projets de son fils, relève la banalité du sujet. On trouve des scènes bien faites dans cette œuvre, où quelques langueurs se font sentir. La forme a de l'ampleur, de l'élévation; les sentiments honnêtes et légi-

times y sont rendus par de nobles expressions, et ce fut une des causes déterminantes de la réussite de cet ouvrage.

La Fée, dont le Vaudeville s'empara, n'offre pas non plus en soi une conception très originale. Un opéra comique de Scribe et beaucoup d'autres pièces ont présenté une jeune femme qui fait semblant d'être vieille et qui, sous un costume approprié à l'âge qu'elle se donne, captive un joli garçon par son esprit et par la grâce qui s'exhale de toute sa personne. La jeunesse, violette cachée, exhale une odeur de printemps. M. Octave Feuillet a rajeuni cette idée autant qu'il a pu par des souvenirs légendaires, en plaçant la scène de sa comédie dans la forêt de Broceliande, auprès du tombeau supposé de Merlin. Mlle Aurore de Kerdic accueille mystérieusement dans cette forêt, le comte Henri de Comminges, dégoûté de la vie et disposé à la rejeter comme un fardeau. Elle lui fait comprendre par de sages conseils et par de bonnes actions que l'homme a sur cette terre des devoirs sérieux à remplir, et qu'il faut vivre pour les autres si l'on ne veut pas vivre pour soi. Henri de Comminges, qui a pris plaisir à ses entretiens, jure sans peine, en la voyant paraître bientôt dans tout l'éclat de sa beauté de vingt ans, de lui consacrer toute son existence; elle a été pour lui une bonne fée. Le dénouement de cette pièce, bien que prévu, n'en est pas moins agréable, et la douce moralité qui règne dans le ton général du dialogue donne du charme au développement de l'action.

Dans le *Village* joué au Théâtre-Français, un voyageur qui comme celui du poète, vient mêler la poussière des mondes aux cendres du paisible foyer d'un ami, rallume chez cet ami le désir mal éteint de voir du pays. Au bout de trente années d'un mariage heureux et tranquille, l'homme du repos et des joies domestiques s'apprête à quitter sa compagne pour aller visiter Rome, Naples, Florence, toutes les villes dont on rêve étant jeune. Il en résulte un grand déchirement dans le cœur de la pauvre vieille dame, et un mécontentement secret dans le cœur de son ingrat époux. Le voyageur s'aperçoit à temps du mal

qu'il cause, et lui-même se prenant au piége qu'il tend, se convertit à la vie calme du coin du feu et reste avec ses bons amis. Il y a une émotion vraie dans ce petit drame, une nouveauté dans l'idée, et de tous les ouvrages dramatiques de M. Octave Feuillet, c'est celui qui nous a paru le mieux réussi et le plus complet.

Dalila obtint un grand succès au théâtre du Vaudeville. Un acteur de mérite, M. Lafontaine, en quête d'un rôle de début songea à cette étude littéraire et dramatique de M. Octave Feuillet, laquelle ne paraissait pas destinée d'abord pour la scène.

Lafontaine sentait qu'il y avait là, pour lui, un rôle jeune, ardent, passionné, que les auteurs de profession n'auraient peut-être pas créé mieux approprié à ses moyens. L'auteur ne se fit pas solliciter longtemps pour ajuster au théâtre, à l'aide de quelques modifications, l'œuvre méditée avec soin pour ses lecteurs. Il en sortit une pièce, un peu décousue peut-être, mais soutenue par un beau style, et par des sentiments et des caractères qui bien qu'exceptionnels ont leur régularité. Il s'agit d'une nature d'artiste, tendre et mobile, et mise aux prises avec ce que la coquetterie féminine a de plus redoutable et de plus dangereux. André Roswein, compositeur, doué du génie des Bellini et des Donizetti, s'éprend d'une grande dame, qui, par caprice, accepte son amour, et, par caprice, l'abandonne, en le laissant en proie à toutes les souffrances de la jalousie et aux remords d'avoir trahi pour elle l'affection pure et dévouée de la fille de son ancien professeur. Cette situation désespérée fournit à Lafontaine des élans de sensibilité, des transports de fureur, qui produisirent une vive impression. Depuis les beaux jours de Frédérick-Lemaître et de Bocage, on n'avait pas revu une physionomie si émouvante, un type si bien accentué. M[lle] Fargueil, une des meilleures comédiennes de Paris, et, à coup sûr, la meilleure dans certains rôles qui tiennent de la vipère encore plus que de la femme, prêta un appui intelligent à cette pièce de M. Feuillet qu'on vient de reprendre avec éclat. On y distingue

le rôle original du chevalier Carnioli, riche mélomane qui a ramassé un jour dans les montagnes de la Dalmatie, un petit pâtre, doué de l'instinct musical, et qui en a fait par ses soins un compositeur de mérite, mais en s'arrogeant par malheur des droits sur son existence. Ce chevalier lançe ce protégé dans une vie orageuse où l'homme de génie perd bientôt son talent et sa vie. Ce rôle était et est tenu encore avec beaucoup de verve par un artiste excellent M. Félix.

Le *Roman d'un jeune homme* avait été publié sous la forme du roman.

La pièce est restée roman, et, par conséquent, un peu longue, se repliant sur elle-même avec trop de complaisance ; mais la distinction du style, la délicatesse des sentiments et des idées, ont triomphé de cette lenteur. M. Octave Feuillet est réellement un esprit rare et bien doué, qui sait se faire écouter des honnêtes gens. Son héros, Maxime, autrefois riche et forcé d'accepter une place d'intendant dans une famille bretonne, y rencontre une jeune personne orgueilleuse et superbe, désespérée, comme Araminte, d'aimer son intendant, et qui cherche à lui faire subir toutes sortes d'humiliations pour se venger du sentiment qu'elle éprouve et qu'elle ne veut pas s'avouer.

On avait remarqué dans *Dalila* et dans le *Roman d'un jeune homme pauvre* que M. Octave Feuillet confondait quelques effets mélodramatiques et romanesques, avec la force intrinsèque et originale du vrai drame. Ce défaut se fait sentir plus sérieusement dans la *Tentation*, non pas que la pièce ne renferme d'excellentes scènes et une idée digne d'être exploitée, mais le manque de vraisemblance et des ressorts usés soutiennent mal l'intérêt ; malgré cela, par le seul charme de pensées délicates et finement exprimées, M. Octave Feuillet sait captiver l'attention. La morale de M. Octave Feuillet, qui est le plus réservé de nos auteurs dramatiques, est cependant encore assez accommodante. Le lien du mariage est un lien sacré, et l'un des conjoints est mal venu d'être tenté de le dénouer parce qu'il s'y

trouve un peu gêné. Une honnête femme, et l'on nous représente l'héroïne comme telle, n'a pas de ces tentations; car pour quelques vers trouvés dans sa corbeille à ouvrage; elle n'oublie pas qu'elle a une fille et n'est pas prête à sacrifier son bonheur domestique à des rêveries insensées. On pardonne à un mari quelques bouquets dispersés çà et là en des mains légères, on essaie de lui faire un intérieur si aimable qu'il n'ait pas envie d'en sortir, et on ne cherche pas, par une coquetterie souvent dangereuse et toujours blâmable, à retenir près de soi un homme qui ne demande qu'à se laisser enchaîner. Voilà comment agissent les véritables honnêtes femmes. M. Octave Feuillet, comme l'auteur de *Gabrielle*, comme beaucoup de nos romanciers modernes, prend un type particulier et il a le tort de le représenter comme un modèle général.

Quelquefois aussi, sous prétexte d'honorer le mariage, il offre un petit tableau presque érotique, et cela lui est arrivé dans le *Cheveu blanc*. M. et Madame de Lussac font chambre à part depuis dix ans; Monsieur a son appartement au dessus de l'appartement de madame et une nuit d'hiver qu'ils rentrent du bal, Monsieur ne peut faire entrer sa clef dans sa serrure; il est obligé de redescendre et de se chauffer au brasier allumé pour sa compagne pendant qu'elle se débarrasse de sa toilette de bal; c'est pour ainsi dire une nouveauté pour M. de Lussac. Il a l'air d'être en bonnes fortunes chez sa femme, et un long entretien s'engage entre les époux. Madame de Lussac avait tout préparé et tout prévu; c'est elle qui a mis un grain de sable dans la serrure pour forcer son mari à s'arrêter au coin de sa cheminée. Elle a vu depuis quelque temps un cheveu blanc pousser sa pointe argentée vers la naissance des favoris de l'infidèle, au bout de l'oreille à l'endroit où l'on commence à grisonner. Quarante cinq ans ont sonné pour M. de Lussac à l'horloge du temps. Elle pense que c'est un avertissement qui vient annoncer à l'infidèle que l'heure est arrivée de renoncer à la galanterie et de rapporter au domicile conjugal les prodigalités vagabondes de sa

tendresse; ce cheveu blanc perfide lui paraît un allié naturel; le cheveu unique par lequel on saisit l'occasion. Elle fait remarquer à son mari cet emblême de la sagesse, et la bonne grâce de son déshabillé aidant à la leçon, M. de Lussac ne remonte pas chez lui. Voilà un ménage réconcilié et le mari et la femme ne vivront plus séparés.

Rédemption se rattache à une véritable maladie qui s'est emparée du théâtre moderne, et dont la *Dame aux Camellias* de M. Alexandre Dumas fils a été un des plus éclatants symptômes. Le théâtre actuel a entrepris en quelque sorte de faire un personnage officiel et intéressant de la courtisane reléguée autrefois dans les registres secrets de la police. Il lui a fait une position reconnue, à la lumière de la rampe; elle s'est posée, elle a marché sur la scène entourée d'un cortége d'admirateurs, en triomphatrice; on l'a entendue se plaindre de son sort, des ennuis de sa situation, en étalant le tableau de ses vices. La réhabilitation par l'amour est devenu un prétexte imaginé pour produire ces exhibitions malsaines; on est fâché de voir la plume distingué de M. Octave Feuillet toucher à ces plaies et les envénimer encore au lieu de les guérir. Dans sa comédie, en effet, on trouve un jeune homme, d'un caractère noble et généreux qui s'éprend d'une femme dont la vie est un scandale public et lui offre une absolution qu'il n'appartient qu'à Dieu de donner aux Madeleines repentantes. Cette pièce a de nombreux défauts comme œuvre dramatique; des scènes épisodiques la rendent incohérente et la bizarrerie des détails s'ajoute à l'inconvenance du sujet. Cependant le caractère de la femme possède une certaine franchise d'allures; un souffle de passion se répand dans les derniers actes. La *Rédemption*, sans être originale, n'est pas une œuvre vulgaire, mais ce n'est pas à cette comédie que M. Octave Feuillet a dû son surnom de Musset des familles. En général et pour nous résumer sur le talent de l'auteur, il excelle à revêtir des pensées morales d'un vernis élégant. Ce qu'on peut lui reprocher c'est d'employer quelquefois ce beau

langage et ces vertueuses apparences à colorer des sujets que l'exacte bienséance des mœurs ne sanctionne pas. Alfred de Musset a du moins cet avantage qu'il ne prend pas de détours et n'affecte pas de principes. On sait avec lui à quoi s'en tenir. Il subordonne tout à la passion.

Le poète charmant dont nous venons de prononcer le nom, avait créé dans les *Confessions d'un enfant du siècle*, un personnage sceptique, qui blasphème en toutes choses, professe la philosophie de la nature et jette son ironie à toutes les hypocrisies de la vie sociale, ce personnage s'appelle Desgenais. M. Théodore Barrière a repris en sous-œuvre cette création ; il en a fait la cheville ouvrière de ses comédies en mêlant une critique amère des mauvaises mœurs de notre époque à leur reproduction : c'est la voie dans laquelle il a rencontré le succès. Beaucoup d'esprit, de vivacité, d'entrain ont prouvé chez lui une veine comique qui lui donne un caractère ; il procède par la satire ; il suit les lois de la bonne comédie et ses tableaux ne manquent pas de vérité. Il ne lui reste qu'à en agrandir les proportions, et à concentrer des forces qu'il a dépensées avec la légèreté de la jeunesse, à passer en un mot de la peinture de genre à la peinture d'histoire, une charmante esquisse de lui *le Feu au couvent*, a pris rang dans le répertoire du Théâtre-Français.

La physionomie de M. Edmond About se détache d'une façon assez originale parmi les jeunes écrivains de notre époque pour mériter notre attention. Après de brillantes études au lycée Charlemagne, couronnées par un prix d'honneur, il entra à l'école normale, et il en sortit pour se rendre à Athènes comme élève de l'école française. Il y resta deux ans, et en revint avec un livre intitulé *la Grèce contemporaine*, qui ne parut pas un monument de sa gratitude pour le gouvernement du roi Othon et pour les mœurs des descendants de Thémistocle et d'Aristide. Le livre fit scandale. Les Grecs modernes lui reprochèrent d'avoir payé en calomnie l'hospitalité qu'il avait reçue, et les

compatriotes de M. Edmont About, tout pleins encore de l'enthousiasme excité, lors de la guerre de la délivrance, par les exploits des Botzaris et des Canaris, lui en voulurent également de ses épigrammes. La Grèce d'ailleurs est un peu notre mère à tous; nous voulons qu'elle soit traitée avec respect, et M. About s'était comporté en enfant peu réservé; il avait froissé un sentiment général. On reconnut néanmoins dans son ouvrage un esprit vif et spirituel, un style clair et précis.

Un nouveau livre de M. About attira encore sur lui les rigueurs de la critique. Ce fut un roman intitulé *Tolla*, dont on lui reprocha d'avoir emprunté les détails les plus intéressants à une histoire italienne. Malgré cet emprunt, l'auteur, qui, avait encore fait preuve de talent dans cette composition, passa outre et continua à écrire, sans trop s'inquiéter de toutes ces accusations, et comme s'il prenait même plaisir à se faire des ennemis, il publia *le Roi des Montagnes*, nouvelle attaque dirigée contre les Grecs modernes; il se lança de plus dans la carrière du journalisme, pour répondre à ses détracteurs. L'audace ne lui manquant pas, et la réflexion ne le gênant guère, il donna un tour léger à des questions fort graves, *la Question romaine* entre autres, et par sa rapidité même à passer de journaux en journaux en laissant toujours derrière lui des hostilités, il multiplia les éléments orageux qui grondaient autour de sa personnalité, trop satisfait de lui-même pour se préoccuper du mécontentement des autres.

Il fallait une issue à ces sourdes inimitiés, et le théâtre est un terrain très propre à y donner cours; elles commencèrent à se manifester, lorsque l'auteur porta au théâtre français une comédie en trois actes, ayant pour titre *Guillery*. La pièce n'était pas un chef-d'œuvre; il y régnait une grande inconvenance de situations et de langage; on y voyait un jeune homme faisant la cour à deux femmes et le leur avouant avec une rare impudence; elle offrait donc prise à la critique qui s'empressa d'y mordre à belles dents. On ne laissa pas à cette

comédie malencontreuse le temps de respirer. Elle fut enterrée au bout de deux représentations. Cette chute éclatante ne découragea pas M. Edmond About : il composa d'autres comédies, dont il déclara lui-même quelques-unes injouables, puisqu'il les publia dans un volume auquel il donna le nom de *Théâtre impossible;* elles n'eussent pas été souffertes, en effet, à la représentation, alors même qu'elles auraient été signées du nom d'un auteur favori. Le fond en est aussi scabreux, que si l'auteur avait travaillé pour les théâtres de Mme de Pompadour ou de Mme Dubarry, comme autrefois Collé. Il semblait avoir pris modèle sur *la Vérité dans le vin.* Cependant, M. Edmond About voulait se faire jouer, et il essaya d'être plus circonspect. Il offrit de nouveau au Théâtre-Français une pièce intitulée *Gaetana.* On la reçut comme on avait reçu *Guillery* avec complaisance; car, M. About a ce bonheur de voir accepter ses pièces par les comédiens avec un certain enthousiasme, que le public ne lui témoigne pas. La pièce fut répétée près de quarante fois au Théâtre-Français, mais en été, et l'auteur, persuadé qu'on lui ferait grand tort en la jouant dans cette saison, emporta son manuscrit un beau matin au théâtre de l'Odéon.

Représentée au théâtre, son destin ne fut pas plus heureux que celui de *Guillery.* Une épouvantable tempête se déchaîna contre elle, pour ainsi dire avant le lever du rideau, tempête qui ne fit que croître et s'enfler aux deux ou trois représentations suivantes, et qui finit par l'engloutir. Le parterre de l'Odéon, composé d'étudiants mal disposés, ne voulut rien entendre et se livra à toutes sortes de joyeux ébats, lançant mille interruptions aux acteurs. Le sujet de ce drame intitulé : *Gaetana,* avait été emprunté par M. Edmond About à une nouvelle de Charles-Bernard, l'*Innocence d'un forçat.* Il s'agit d'un mari qui, pour se débarrasser d'un rival, accuse ce rival d'avoir voulu l'assassiner, et le fait condamner à mort, tout en sachant bien que ce n'est pas le coupable. Le véritable assassin, ayant une rancune particulière à satisfaire, est arrêté chez l'époux, en

même temps qu'un jeune homme, dont l'amour s'est déclaré pour l'épouse; notre jaloux dénonce cet amant, afin de sauver à la fois son heureux compromis et de se venger. Cette idée est dramatique; Lope de Vega et Calderon en auraient tiré bon parti dans leur temps, mais M. Edmond About, ne possédant pas les qualités poétiques de ces grands génies, n'aboutit qu'à un mélodrame vulgaire, dans lequel est jeté un rôle de *Gracioso*, fort mal réussi, le rôle d'un sacripant, qui, au sortir d'un assassinat, s'amuse à se moquer de la justice et plaisante continuellement fort mal à propos. Le crime, qui veut être gai, est intolérable. Il choque la conscience publique; ce rôle seul aurait suffi pour ôter toute espérance de succès à la pièce de *Gaetana*. Un charivari, chose rare dans les annales du théâtre, fut donné à l'auteur à son propre domicile et poussa trop loin les ressentiments du public.

Au rebours de M. Edmond About, un autre jeune auteur, vif et spirituel aussi, n'a rencontré sur son chemin que des chances heureuses. M. Victorien Sardou s'est conquis rapidement une position brillante au théâtre. La vivacité de l'intrigue, la variété des détails, un grand art de petits effets et, mieux que cela, la force comique des caractères, ont prouvé son habileté dans le genre secondaire du vaudeville, où il a paru se jouer pour s'exercer la main avant d'entreprendre des œuvres sérieuses dignes du Théâtre-Français. *Les Pattes de mouche*, *nos Intimes* ont été de piquantes promesses que *la Papillonne* n'a pas suffisamment tenues, mais qui, grâce au succès des *Ganaches* se consolideront et ne tarderont pas à se réaliser.

L'auteur, de la *Fiammina* M. Mario Uchard, dès son coup d'essai, rencontra des tableaux que les maîtres du mélodrame affectionnent, et les releva par la noblesse de l'expression. Il fit de plus ressortir une haute pensée morale, celle du trouble apporté dans les familles par des séparations que le caprice enfante, et qui deviennent plus tard des fautes contre lesquelles la société ne perd jamais ses droits. M. Mario Uchard donna ensuite au

même théâtre *le Retour du mari*, qui manifesta également son aptitude dramatique, bien que l'habileté du détail ait eu quelque peine à sauver la monotonie de la situation.

M. Jules Lacroix a porté au Théâtre-Français une étude romaine pleine de sentiments énergiques et de beaux vers, *le Testament de César*, puis avec M. Auguste Maquet une *Valeria*, drame bizarre mais intéressant sur le règne de Claude et de Messaline. On lui doit aussi un *Œdipe roi*, traduit de Sophocle avec autant d'exactitude que de vigueur. M. Jules Lacroix aspire à l'Académie, et cette prétention est légitime.

M. Jules Lecomte trouva, pour flétrir le luxe qui fait tant de victimes, des expressions on ne peut pas mieux senties, et des scènes d'un effet très dramatique. Le douloureux spectacle d'un honnête homme aux prises avec le désordre qu'on a créé à son insu autour de lui, et qui voit suspendu sur sa tête un déshonneur qu'il ne mérite pas, est rendu avec une saisissante énergie.

M. Victor Séjour a donné au Théâtre-Français *Diegarias* et *la Chute de Séjan*, deux grandes pièces en cinq actes et en vers, d'un style un peu abrupte; à l'Odéon, *André Gérard*, et *les Grands Vassaux;* le même défaut se retrouve dans sa prose, mais se fait moins sentir dans les théâtres de drames, au service desquels il a mis une imagination prompte à s'inspirer des événements contemporains.

La comédie, bien qu'un peu étrangère au talent plus dramatique que gai de M. Mallefille, lui a fourni néanmoins deux succès, *le Cœur et la Dot* et *les Deux Veuves*.

M. Henri de Bornier a donné à l'Odéon *la Muse de Corneille*, au Théâtre-Français *la Muse de Racine* et *le Quinze janvier*, pièces en vers, et en vers très bien faits. M. Henri de Bornier a publié de plus *Dante et Béatrix*, drame en cinq actes et en vers, et *le Monde renversé*, comédie également en vers. Il est du petit nombre des auteurs fidèles à la poésie, et sur lesquels la poésie a droit de compter. L'Académie française a consacré deux fois, par sa haute approbation, le talent de M. Henri de Bornier, en

distinguant un poème intitulé : *la Guerre d'Orient* et un autre intitulé : *la Sœur de charité.*

Un petit acte, *le Feu au couvent*, a introduit, comme nous l'avons déjà dit, M. Théodore Barrière au Théâtre-Français. M. Théodore Barrière a composé beaucoup de pièces qui, jouées sur des théâtres de genre, n'en sont pas moins des comédies. On peut citer entre autres *les Filles de marbre* et *les Faux bons-hommes*. Un esprit hardi, la création de types originaux, la vivacité du dialogue ont fait la fortune de ses pièces, et l'auteur semble destiné à une brillante carrière théâtrale : il aida Henri Mürger à transformer pour le théâtre les scènes de *la Vie de Bohême*, qui avaient commencé la réputation du jeune auteur enlevé dernièrement aux lettres d'une façon si inattendue.

Personne n'a tracé un tableau plus riant des luttes de la misère et de la gaieté que Henri Mürger, et paré d'une philosophie plus agréable la vie irrégulière et aventureuse à laquelle il avait donné le nom de la *Vie de Bohême*. L'espérance est toujours à côté de la déception, et un rayon de soleil ou le sourire d'une voisine dissipe toutes les mélancolies : on se rappelle la joie de ses héros lorsqu'ils rencontraient une pièce de cinq francs égarée, comme ils saluaient cette *noble étrangère*, et quel plaisir ils se promettaient d'une promenade dans les bois ou d'un modeste repas d'amis. Henri Mürger n'avait pas de goût pour les interminables récits qu'on jette en pâture pendant six mois à la curiosité des lecteurs et qui enrichissent leurs auteurs. Il souriait de pitié à la vue de ces décorations de théâtre faites pour les yeux de la foule; c'était un peintre de genre comme les peintres flamands, dont les petits tableaux possèdent tout le charme et tout le fini de l'exécution, et qui ne rapportent jamais du vivant de leurs auteurs ce qu'ils ont coûté de soins et de travaux. La fièvre de l'inspiration jointe au labeur incessant qui la refroidit, et la nécessité de livrer à de certains moments aux éditeurs une copie dont on n'est pas encore satisfait, amènent ces morts subites, coups de foudre qui frappent les gens de lettres difficiles pour eux-mêmes,

et dont le public se demande le secret. Henri Mürger a laissé au Théâtre-Français une très jolie comédie, *le Bonhomme jadis*.

Qu'il nous soit permis de mentionner ici à titre de renseignement les principaux ouvrages dramatiques que nous avons composés nous-mêmes, et dont quelques-uns ont été destinés à faire connaître l'ancien théâtre espagnol auquel notre scène, à son origine, avait dû de si beaux succès ; dans cet ordre d'idées, nous avons emprunté à Lope de Vega *l'Hameçon de Phénice* (1), à Calderon *le Médecin de son honneur* et *Diable ou Femme*, à Alarcon *le Tisserand de Ségovie*, à Francisco de Rojas *le Collier du roi*, au Romancero *Rachel ou la Belle Juive*, et enfin à Guillen de Castro la première partie de la *Jeunesse du Cid*, celle-là même qui, dans les mains de Corneille, a produit le chef-d'œuvre du *Cid*. Cette dernière pièce seule était une traduction, faite au point de vue des comparaisons littéraires ; les autres subirent tous les arrangements et tous les dérangements que les exigences françaises pouvaient autoriser. Nous n'y conservâmes, en effet, que la donnée et quelques situations, mais nous nous appliquâmes à les empreindre de la couleur espagnole, de manière à ce que les Espagnols eux-mêmes ne pussent nous adresser aucun reproche à cet égard. Les journaux du temps se sont tous occupés très longuement de ces pièces, et nous renvoyons le lecteur aux chapitres supplémentaires intitulés : *Principaux emprunts faits par le théâtre français au théâtre espagnol*.

La littérature grecque nous a inspiré *les Nuées d'Aristophane*, comédie, *Alceste*, *Médée*, tragédies d'après Euripide. Nous nous bornons à citer ces études qui peuvent offrir quelque intérêt de curiosité aux amateurs de théâtre. On trouvera dans la table chronologique les titres de nos autres pièces et les titres d'un grand nombre d'ouvrages dramatiques de notre époque si recommandables en eux-mêmes, mais qui n'ont pas eu une action assez forte sur le public pour que nous ayons cru devoir les signaler autrement.

(1) *El azuelo de Fenice. — El medico de sù honra. — La Dama duende. — El tegedor de Segovia. — Raquel. — Las Mocedades del cid.*

CHAPITRE TRENTE-CINQUIÈME

ACTEURS ET ACTRICES CÉLÈBRES

Occupons-nous d'abord de Talma, dont il a été plus d'une fois question dans cet ouvrage. Nous avons vu son triomphe dans *Charles IX*, ses luttes avec la Comédie-Française; enfin Talma, reconnu, chéri du public, n'eut plus qu'à se perfectionner dans son art. Talma avait une figure expressive et mobile, un œil naturellement voilé, mais qui brillait comme l'éclair quand grondait l'orage des passions; une voix sèche, mais qu'il avait l'art de rendre éclatante au besoin, et dont il sut adoucir par un rare travail les notes trop dures; son geste était noble, simple et naturel, quoique profondément étudié; il se drapait avec un art parfait, et, dans ses attitudes, il rappelait assez les statues de l'antiquité; moins sensible qu'énergique, il frappait l'intelligence plus qu'il ne touchait le cœur; tel était Talma. Madame de Staël a dit de ce grand acteur : « Talma peut être cité comme « un modèle de hardiesse et de mesure, de naturel et de dignité; « il possède tous les secrets des arts divers. » Et madame de Staël explique sa pensée en ajoutant que les charmes de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la poésie animaient son organe, son visage, ses attitudes, ses expressions, et s'unis-

saient pour réveiller, par une magie complète, toutes les illusions. Il avait compris que le hasard ne donne pas le génie, et qu'on arrive seulement à la supériorité dans une science et dans un art en y pensant toujours. Talma continua la réforme du costume théâtral commencée par Lekain. Il débarrassa la scène de la poudre et des chapeaux à plumes, en consultant les antiquaires, les savants, et surtout le peintre David, son ami. Talma avait gagné l'amitié de Napoléon, qui le reçut souvent dans l'intimité; mais cette faveur ne consola pas Talma des attaques de Geoffroy. Peut-être las de cette guerre, il aurait préféré quelquefois la bienveillance du journaliste à celle de l'empereur.

Talma ajoutait une grande valeur à tout ce qu'il créait. Guiraud, dans l'édition de ses œuvres complètes, cite un exemple des soins que Talma mettait dans ses études : ayant été poussé par quelques amis à reprendre *Mahomet* de Voltaire, Talma s'était occupé pendant un mois à étudier le Mahomet de l'histoire. Mais il avait trouvé de si grandes disparates entre les deux Mahomet, qu'il crut devoir renoncer au Mahomet de Voltaire.

Guiraud donne des détails curieux sur la maladie de Talma. Ce grand artiste avait été soumis à un régime d'abstinence très sévère par son médecin. Un jour Guiraud alla le visiter à Brunoy. « Je fus frappé, dit-il, de l'excessive pâleur de son visage, que faisait encore ressortir une longue robe de chambre blanche qu'il portait constamment; il était avec quelques-uns des siens, sous des tilleuls plantés près de sa maison, et comme nous nous étions écartés de quelques pas en causant, je le vis tout à coup me tendre furtivement la main et me dire avec un accent qui ne s'effacera jamais de ma mémoire : « *Donnez-moi du pain!* »

Certes voilà une parole tragique et fatale; Talma achevant le rôle de la vie (c'était peu de temps avant sa mort), avait là une dramatique inspiration.

Lafon se fit estimer à côté de Talma. Pierre Victor réussit comme acteur et comme auteur; on a de lui une tragédie, *les Scandinaves*. Joanny, doué d'une intelligence élevée, sut conquérir une brillante réputation. Il avait été l'élève et l'ami de Talma. Joanny, dans les rôles de Coriolan, de Cinna, de Vendôme, obtint de beaux succès, que ne déparait pas une certaine brusquerie qui lui était familière, et qui provenait d'une vie errante et militaire. Parmi les ouvrages nouveaux, il en est trois qui ont fourni de brillants rôles à Joanny : *Henri III et sa cour*, *Hernani* et *Chatterton;* mais on aimait surtout à voir le poétique vieillard dans le personnage d'Auguste.

Dugazon fut un des meilleurs acteurs comiques du Théâtre-Français. Nous avons mentionné le rôle qu'il crut devoir jouer pendant la révolution.

On raconte une anecdote assez curieuse, relative à ce comédien. Époux de Mlle Lefebvre, jolie actrice de la comédie italienne, qui est devenue célèbre à l'Opéra-Comique sous le nom de Mme Dugazon, Dugazon était jaloux; il avait même, si l'on en croit les mauvaises langues du temps, quelque sujet de l'être. Mme Dugazon ne manquait pas de coquetterie. Dugazon surprit un commencement d'intrigue entre sa charmante moitié et le fils d'un fermier général auquel il apprenait à jouer la comédie. Il voulut être sûr du fait. Dugazon était un homme d'un caractère hardi, résolu; il l'a prouvé maintes fois, témoin ce jour où ayant eu quelque mésintelligence avec le public, il parut dans *le Marchand de Smyrne* avec une ceinture toute garnie de pistolets, en appuyant la main sur les armes de manière à montrer à ses adversaires qu'il savait s'en servir. Il s'en alla donc chez son rival, qu'il traita fort mal; il exigea la remise de lettres dont il soupçonnait l'importance; il les obtint; il se retirait avec son dossier, lorsque son rival, honteux de sa faiblesse, se ravisa, appela ses gens et commanda qu'on arrêtât Dugazon en le nommant scélérat et voleur. Les domestiques allaient exécuter l'ordre de leur maître, lorsque Dugazon, avec

beaucoup de sangfroid, s'écria : « Bravo ! monsieur, bien joué, vous faites de véritables progrès ! N'est-il pas vrai, mes amis ? » ajouta-t-il en s'adressant aux domestiques. Ceux-ci crurent qu'il s'agissait d'une étude dramatique et battirent des mains à la colère de leur maître. Dugazon eut le temps de s'échapper.

Damas remplissait dans la tragédie et dans la comédie un emploi très étendu ; il jouait à la fois les jeunes premiers tragiques et les hauts comiques. Damas possédait une grande chaleur d'âme qui fixait l'attention. Michot excella dans les *Paysans* de Dufresny et de Dancourt. Dans quelques rôles de caractère, comme le capitaine Copp de *la Jeunesse d'Henri V*, Bull des *Deux Frères*, Michot était fort goûté. Baptiste cadet n'avait pas de rival dans l'emploi des *niais*. *Thomas Diafoirus*, *M. de Pourceaugnac* n'ont jamais eu de meilleurs interprètes. Baptiste aîné tenait les grands rôles comiques : *le Glorieux*, *l'Homme du jour*, *Soliman* lui procuraient de nombreux applaudissements. Armand, acteur plein d'élégance et d'un physique avantageux, s'illustra particulièrement dans les pièces de Marivaux. Michelot déploya une rare intelligence, une connaissance parfaite du théâtre ; il porta le calcul dans les études dramatiques, et, retiré de la scène, Michelot resta un digne professeur de l'art qu'il avait cultivé avec succès. Devigny réussit dans l'emploi des *financiers*, mais surtout dans la comédie de genre ; il convenait aux pièces de Picard, dont il avait longtemps suivi la fortune. Menjaud, acteur distingué, a joué les marquis et les étourdis de Regnard, de Destouches, avec beaucoup de grâce.

Monrose, héritier des Auger, des Préville, des La Rochelle, des Dugazon, avait pris place au premier rang parmi nos comiques. On reconnut tout de suite chez lui du sens, de l'intelligence, du mordant, de la souplesse, une heureuse physionomie. Monrose convenait merveilleusement à l'emploi des Mascarille, des Crispin, des Frontin, des Scapin, de ces garçons lestes, adroits, effrontés, dévorés de la soif de l'intrigue et de l'argent, qui sont fort plaisants, mais qui ne sont pas le

legs le plus vénérable de l'ancien répertoire. Une sombre mélancolie, peu en rapport avec ses rôles, enleva Monrose à la scène française.

Cartigny, qui avait de la gaîté ; Firmin, rempli de chaleur et de dignité ; Périer, animé d'une verve originale, et qui réussissait également dans la haute comédie et dans la comédie de genre, soutinrent parfaitement l'honneur de la vieille Comédie.

Madame Talma, sous le nom de madame Petit-Vanhove, s'était fait par elle-même une réputation brillante, dont le nom de Talma n'a pu effacer le souvenir. Les qualités qu'on loua en elle étaient la candeur, l'ingénuité, un organe touchant et flexible, une sensibilité exquise : elle créa avec un succès inouï le rôle de madame Michelin dans *la Jeunesse de Richelieu.* Elle y montra la douleur la plus pathétique, la plus déchirante. Il faut mentionner aussi le rôle du jeune sourd-muet de *l'Abbé de l'Épée,* ce drame intéressant, mais beaucoup trop emphatique, de M. Bouilly.

Mademoiselle Desgarcins avait une voix touchante : elle est devenue célèbre par ses amours et par ses malheurs ; elle prit la tragédie au sérieux, et se frappa d'un coup de poignard en se voyant abandonnée par un infidèle. Elle représenta avec un grand succès Hédelmone et Salema dans *le Maure de Venise* et dans *Abufar.* Retirée ensuite à la campagne, elle fut attaquée par des brigands et renfermée dans une cave pendant qu'on pillait sa maison. Elle ne se remit jamais bien de la commotion qu'elle éprouva dans cette fatale circonstance.

Mademoiselle Raucourt, noble et majestueuse, mais sans chaleur ; mademoiselle Duchesnois, pleine de sensibilité, mais dénuée des dons de la beauté, brillèrent dans l'emploi des Dumesnil, des Clairon, des Sainval. Une élève de mademoiselle Raucourt, aussi belle que sa maîtresse, apparut bientôt sur la scène française ; ce fut mademoiselle Georges Weymer.

Mademoiselle Georges Weymer débuta au Théâtre-Français par le rôle de Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide.* Elle avait

seize ans ; elle brillait de toute la splendeur d'une magnifique beauté. Elle fut saluée avec transport. Outre que les beaux yeux de la jeune actrice avaient désarmé sans doute la sévérité du public, on avait pu reconnaître en elle beaucoup d'ardeur et d'impétuosité, ainsi qu'un organe étendu, sonore et ferme, et un air imposant, enfin tout ce qui convient aux reines tragiques : elle s'était révélée du premier pas. *Incessu patuit dea.*

Geoffroy, nourri de la littérature classique, crut voir Melpomène en personne descendre du fronton de son temple sur les planches du théâtre, et en eut un éblouissement. On lui reprocha cette adoration. Geoffroy répondit « qu'il se laissait charmer comme un autre par la beauté ; » il fit ressortir d'ailleurs avec soin le talent de mademoiselle Georges. A son second début, elle joua le rôle d'Aménaïde de *Tancrède*. Ce rôle convenait mieux à ses seize années. Mademoiselle Georges avait à lutter contre les admirateurs de mademoiselle Duchesnois. La guerre fut violente et dans les journaux et dans la salle du Théâtre-Français, où l'on se battit.

Les années passèrent sur la tête de mademoiselle Georges, mais elles respectèrent sa beauté. Le portrait de mademoiselle Georges à seize ans, esquissé par Geoffroy, fut de nouveau tracé, à trente six ans de distance, par une plume pittoresque, familiarisée avec les détails de la peinture et de la sculpture : « Mademoiselle
« Georges ressemble à s'y méprendre, disait M. Théophile Gau-
« tier, à une médaille de Syracuse ou à une Isis des bas-reliefs
« éginétiques. L'arc de ses sourcils, tracé avec une pureté et une
« finesse incomparables, s'étend sur deux yeux noirs pleins de
« flammes et d'éclairs tragiques ; le nez, mince et droit, coupé d'une
« narine oblique et passionnément dilatée, s'unit avec son front
« par une ligne d'une simplicité magnifique ; la bouche est
« puissante, arquée à ses coins, superbement dédaigneuse,
« comme celle de Némésis vengeresse qui attend l'heure de
« démuseler son lion aux ongles d'airain. Cette bouche a pour-

« tant de charmants sourires épanouis avec une grâce tout im-
« périale, et l'on ne dirait pas, quand elle veut exprimer les
« passions tendres, qu'elle vient de lancer l'imprécation antique
« ou l'anathème moderne. Le menton, plein de force et de réso-
« lution, se relève fermement, et termine par un contour
« majestueux ce profil, qui est plutôt d'une déesse que d'une
« femme. Comme toutes les belles femmes du cycle païen,
« mademoiselle Georges a le front plein, large, renflé aux tempes,
« mais peu élevé, assez semblable à celui de la Vénus de Milo,
« un front volontaire, voluptueux et puissant. Une singularité
« remarquable du cou de mademoiselle Georges, c'est qu'au lieu
« de s'arrondir intérieurement du côté de la nuque, il forme un
« contour renflé et soutenu qui lie les épaules au fond de la tête
« sans aucune sinuosité, diagnostic de tempérament athlétique
« développé au plus haut point chez l'Hercule Farnèse. L'at-
« tache des bras a quelque chose de formidable pour la vigueur
« des muscles et la violence du contour. Un de leurs bracelets
« ferait une ceinture pour une femme de taille moyenne. Mais
« ils sont très blancs, très purs, terminés par un poignet
« d'une délicatesse enfantine et des mains mignonnes frappées
« de fossettes, de vraies mains royales, faites pour porter le
« sceptre et pétrir le manche du poignard d'Eschyle et d'Euri-
« pide. »

Mademoiselle Georges est la seizième grande actrice qui s'est illustrée dans l'emploi des reines de la tragédie ; voici leurs noms : la Beauchâteau, mademoiselle des Œillets, madame Duparc, la Champmeslé, madame Raisin, mademoiselle Desmares, mademoiselle Duclos, mademoiselle Lecouvreur, mademoiselle Beaubourg, mademoiselle Dumesnil, mademoiselle Clairon, madame Vestris, mademoiselle Sainval l'aînée, mademoiselle Raucourt, mademoiselle Duchesnois. Le drame moderne a fourni à mademoiselle Georges de belles créations.

Madame Paradol tint avec honneur l'emploi des reines ; mademoiselle Bourgouin, mademoiselle Volnais, mademoiselle Mail-

lard, se distinguèrent dans les grandes princesses; mais le Théâtre-Français posséda surtout dans la comédie un talent parfait, qu'on appela longtemps son diamant.

En 1791, une petite fille toute charmante, espiègle et naïve à la fois, jouait à Versailles de petits rôles conformes à son âge, entre autres celui du *Plaisir*, dans un divertissement intitulé *les Étrennes*. C'était mademoiselle Mars, fille de Monvel et d'une actrice célèbre par sa beauté. L'enfant avait reçu pour héritage la grâce et le talent. Mademoiselle Mars débuta à la Comédie-Française en 1798 : elle y plut, selon un journaliste du temps, par son maintien décent, par sa jolie figure; mais une certaine langueur, jointe à une grande timidité, paralysait en quelque sorte ses moyens. La santé de mademoiselle Mars était chancelante; on entendait à peine sa voix, qu'elle a conservée depuis si pure et si douce, sans altération, et les critiques d'alors semblaient vouloir, à cause de la faiblesse de sa complexion, lui *interdire les premiers emplois*. La jeune actrice ne tarda pas à faire mentir ces fâcheuses prédictions.

Il n'était pas facile alors d'arriver à la renommée. D'abord la Comédie-Française, au plus haut point de sa splendeur, possédait sept ou huit talents de premier ordre qui accaparaient toute la vogue : et puis la publicité des journaux ne se prêtait pas avec autant de complaisance que de nos jours aux ambitions personnelles, on n'improvisait pas de triomphes; les acteurs n'avaient pas acquis l'importance que les feuilletons hebdomadaires leur ont donnée. Mademoiselle Mars disputa une à une toutes les feuilles de laurier qui composèrent sa couronne. Elle se borna longtemps aux jeunes amoureuses et aux ingénuités. Lucile des *Dehors trompeurs*, la petite brune du *Chevalier à la mode*, Angélique de l'*Épreuve*, Betty de *la Jeunesse d'Henri V*, et surtout Victorine du *Philosophe sans le savoir*, furent les rôles d'affection de mademoiselle Mars et ceux auxquels elle dut les sympathies du public. On ne vit jamais plus de vérité d'expression. Au charme de sa personne, à la douceur naturelle de son

organe se joignaient déjà toutes les ressources d'un art consommé, qui ajoutait une poétique élégance, une distinction idéale aux caractères qu'elle était chargée de représenter et dont elle faisait des types ravissants.

L'époque arriva où mademoiselle Mars eut le droit d'aspirer aux grandes coquettes, et les anciens admirateurs de mademoiselle Contat jetèrent des cris d'alarme. A les entendre, mademoiselle Mars allait se perdre, et, dans son intérêt, ils lui conseillaient de ne pas prendre l'éventail, sceptre qui ne lui convenait pas : selon eux, elle ne pourrait jamais se débarrasser de ses grâces naïves, elle ne donnerait jamais assez d'ampleur à ses gestes ; ses coudes étaient trop accoutumés à s'appuyer sur ses hanches ; sa démarche était trop modeste ; elle n'était point faite aux tirades ; les longs couplets embarrasseraient sa diction. Mademoiselle Mars, en dépit de ces prophètes de malheur, se montra dès l'abord dans *le Misanthrope :* elle remplit le rôle de Célimène avec ce suprême bon ton qu'elle avait deviné, non pas ce bon ton passager, affaire de mode, que chaque génération affiche et qui n'est guère qu'un mauvais ton, mais avec cette grâce ineffable, ce sentiment exquis de la politesse et des convenances, qui existe au fond de tous les cœurs bien faits, que les intelligences élevées comprennent d'elles-mêmes, et qui est le véritable bon ton, éternel comme tout ce qui est vrai. C'est une grande erreur de croire qu'il s'agit d'entrer dans un certain monde plus ou moins haut placé dans la hiérarchie sociale pour y acquérir le bon ton. Ce sont des manières, des afféteries, des défauts, des singularités, qu'on en rapporte la plupart du temps: Le bon ton est l'accord du sentiment et du goût; on le doit à l'étude de soi-même plus qu'à l'étude des autres. Personne ne l'a possédé à un plus haut degré que mademoiselle Mars. Dans *le Tartufe*, lorsqu'elle prit le rôle d'Elmire, mademoiselle Mars communiqua à ce personnage une sérénité d'honnête femme qui jeta comme un voile de décence sur une scène peu gazée par Molière, dont le génie a quelquefois poussé jusqu'à la licence la

franchise comique. Mademoiselle Mars, entre ces premiers rôles et ceux qu'elle avait joués précédemment, trouva pour intermédiaires les femmes sentimentales ou coquettes de Marivaux : elle fit d'Araminte des *Fausses confidences*, de Sylvia des *Jeux de l'amour et du hasard*, des créatures accomplies, parfaites. Elle assouplit ce qu'il y avait d'un peu précieux dans leur langage, et exprima à merveille les séductions loyales parce qu'elles ont un but légitime, auxquelles s'abandonnent ces héroïnes de roman.

Mademoiselle Mars arriva ainsi, entre Molière et Marivaux, jusqu'à l'époque où se fit sentir au théâtre un besoin de mouvement et de passion auquel ne répondait pas toujours la limpidité de l'ancien répertoire. Elle avait montré dans *Édouard en Écosse* ce que le drame pouvait attendre d'elle; aussi n'hésita-t-elle pas à mettre au service des idées nouvelles sa sensibilité profonde et son esprit actif, ardent comme celui de Talma, toujours poussé en avant; elle exposa sans crainte son bras aux dures étreintes du duc de Guise; elle se montra prête à accepter la vie errante du bandit *Hernani*. C'est pour elle que M. Dumas avait conçu le rôle d'Adèle d'Hervey dans *Antony;* elle osa dans *l'Angelo* de Victor Hugo, elle la grande dame, au maintien décent, prendre les allures décidées de la courtisane Thisbé, et jamais le goût ne l'abandonna dans ces créations étrangères à ses habitudes. Elle atteignit au pathétique, elle fut sublime, elle fit verser autant de pleurs que les tragédiennes de profession. On se rappelle sa lutte avec madame Dorval, cette actrice passionnée. Telle fut mademoiselle Mars, marchant avec son temps, toujours admirablement servie par son intelligence dramatique, toujours pleine de tact, toujours à la hauteur des grands poètes quel que fût leur système.

A côté de mademoiselle Mars, mademoiselle Leverd se fit remarquer dans les grandes coquettes; son jeu était spirituel et animé : dans *Madame Patin*, dans *Madame Evrard*, mademoiselle Leverd obtenait aussi de grands succès; pourvue de beaucoup de finesse et d'expression, mademoiselle Leverd tenait un répertoire très étendu. Ce fut le 30 juillet 1808, que made-

moiselle Leverd, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, débuta au Théâtre-Français, après avoir quitté depuis deux ans le théâtre de l'Impératrice. Elle parut dans l'emploi des grandes coquettes, et obtint un succès d'enthousiasme extrêmement productif pour la comédie. On reconnut en elle un talent réellement supérieur ; on lui reprocha bien d'imiter mademoiselle Contat l'aînée, mais ces reproches d'imitation n'ont jamais manqué aux débutantes : le modèle d'ailleurs était excellent. On remarqua particulièrement la finesse de sourire et les agréments que mademoiselle Leverd déploya dans le persiflage, sans que cela fît tort à une vive sensibilité dont la nature l'avait douée. Elle avait le don des larmes, toujours si rare au théâtre. Sa démarche était aisée et noble. Mademoiselle Leverd avait dansé à l'Opéra. Aussi réussit-elle beaucoup dans *les Trois sultanes*, où elle pouvait mettre à profit sa première éducation ; elle était gracieuse et sensible dans la Julie du *Dissipateur ; la Femme jalouse*, pièce intéressante, mais si mal écrite, offrait à mademoiselle Leverd des nuances bien saisies par son talent ; sa diction spirituelle faisait oublier les mauvais vers. Mademoiselle Leverd aurait fourni une longue carrière si un fâcheux embonpoint n'était venu la forcer à la retraite avant le temps. Mademoiselle Leverd ne fut pas de ces actrices qui laissent un renom éclatant comme celui que mademoiselle Mars a laissé après elle, mais elle méritait un bon souvenir. Mademoiselle Dupuis jouait avec intelligence les personnes raisonnables ; elle y portait un grand sens : le rôle d'*Elmire* était un des triomphes de mademoiselle Dupuis ; belle et modeste, elle savait plaire en doublant sans prétention mademoiselle Mars et mademoiselle Leverd. Mademoiselle Dupont, bonne et excellente servante de Molière, a donné trente années de loyaux services à la Comédie-Française, qui s'en est privée encore trop tôt. Un grand nombre d'acteurs et d'actrices ont demeuré dans la société après l'expiration de trente années. Mademoiselle Demerson, pleine de gaieté, de finesse, se distingua

dans les soubrettes. Mademoiselle Brocard, élève de Fleury, plut par sa grâce et par sa beauté dans les amoureuses de la comédie.

Mademoiselle Anaïs, fine, spirituelle et jolie, douée d'un organe agréable et qui savait être touchant, *Victorine* charmante et piquant *Chérubin;* mademoiselle Noblet, actrice correcte; Mme Allan Despreaux, qui a introduit sur la scène française les proverbes d'Alfred de Musset; mademoiselle Mante, actrice expérimentée, qui remplaça mademoiselle Leverd et mademoiselle Dupuis; madame Demousseaux, duègne excellente, prêtèrent aussi à la Comédie-Française le secours de leurs talents, mais une tragédienne de premier ordre, mademoiselle Rachel, y jeta surtout un grand éclat.

Mademoiselle Rachel vint (le classique Geoffroy aurait cru revoir encore Melpomène) rendre la vie et le mouvement aux chefs-d'œuvre de notre scène. La netteté de sa diction, la simplicité de ses attitudes, je ne sais quoi de sculptural répandu dans toute sa personne, faisaient croire véritablement à une reine de marbre, qui nous transportait loin des mœurs où nou vivons, dans le monde idéal de la tragédie. Elle semblait avoir été créée exprès pour ce monde exceptionnel. Le poignard allait à sa ceinture, l'ironie ou l'imprécation à ses lèvres, et son œil vif et perçant donnait le frisson comme celui d'une divinité terrible. Quoique le foyer ardent qui devorait l'âme de mademoiselle Duchesnois, et l'ampleur physique de mademoiselle Georges lui fissent défaut, elle se plaça au rang des grandes actrices.

Les qualités tragiques de mademoiselle Rachel furent reconnues dès son début, le 12 juin 1838, par un petit groupe d'habitués, qui se donnaient alors rendez-vous tous les soirs dans la vaste solitude du Théâtre-Français. Nous pouvons citer les noms de la plupart des membres de ce cénacle littéraire. On y voyait ordinairement ensemble Merle, rédacteur de la *Quotidienne*, homme d'un esprit charmant et d'une rare intelligence théâtrale; Rolle, rédacteur du *National*, critique judicieux et éclairé; Jules Janin, dont la verve étincelante avait donné tant

de splendeur aux feuilletons du journal des *Débats;* Ricourt, directeur de l'*Artiste*, dont la vie était déjà toute dévouée aux intérêts de l'art dramatique ; Félix Pyat; Louis Lurine; Chaudesaigues; Théophile Thoré; et celui qui écrit ces lignes. De temps à autre, apparaissait avec sa figure sévère, dans une stalle isolée, Armand Carrel. Telle était, en 1838, la phalange sacrée qui s'asseyait à l'orchestre du Théâtre-Français et secondait le directeur dans ses reprises de l'ancien répertoire. Le bataillon était sous les armes, au début de mademoiselle Rachel, à l'exception de Jules Janin alors en voyage. On s'attendait à un début assez insignifiant, comme la plupart de ceux qui défilaient dans cette saison des débuts; mademoiselle Rachel, dès les premiers pas et dès les premiers mots, conquit tous les suffrages, et de vigoureux et sonores applaudissements, d'autant plus sonores que la salle était vide, lui prouvèrent sur le champ qu'elle était comprise, et que la correction de son débit et la dignité de son maintien, venaient de produire un grand effet. Les imprécations de Camille (elle débutait dans *Horace*), enlevèrent le succès.

Ce fut une joie, presqu'une ivresse au foyer du tréâtre après la représentation, et le lendemain, on abordait dans la rue les personnes de sa connaissance pour leur dire : *Allez au Théâtre-Français*, comme Lafontaine demandait aux passants : *Avez-vous lu Baruch?* Ce sont les journalistes et les littérateurs dont j'ai signalé les noms, qui, les premiers, apprécièrent mademoiselle Rachel à sa valeur, et qui la soutinrent contre les prétentions d'une actrice sociétaire, en possession du répertoire tragique. On instruisit Jules Janin, revenant d'Italie, de la révolution qui s'était opérée : il vit, il fut vaincu comme les autres; il tomba sous le charme, et l'autorité de son feuilleton, avidement lu et aimé du public, décida le succès d'argent.

Voilà ce qui s'est passé aux débuts de mademoiselle Rachel; l'actrice, ainsi proclamée, vit grandir rapidement sa réputation; et, dans l'espace de cinq mois, les recettes s'élevèrent de la modique somme de 753 francs à celle de 6,000 francs et au delà.

Nous empruntons à M. Vedel qui a dirigé le Théâtre-Français à cette époque avec autant d'intelligence que de probité, le tableau comparatif des dix-huit premières représentations de Mlle Rachel et des dix-huit représentations suivantes :

Dix-huit premières représentations de Mlle Rachel.

1re — 12 juin.	Camille.	753	05
2e — 16 —	Émilie.	558	80
3e — 20 —	Camille	373	50
4e — 23 —	Camille	303	10
5e — 9 juillet.	Hermione.	373	30
6e — 11 —	Émilie.	342	45
7e — 15 —	Hermione.	736	85
8e — 9 août.	Aménaïde.	623	20
9e — 12 —	Aménaïde.	422	»
10e — 16 —	Ériphile	715	»
11e — 18 —	Camille	594	30
12e — 22 —	Aménaïde.	800	10
13e — 26 —	Hermione.	1,225	40
14e — 30 —	Aménaïde.	650	90
15e — 4 septembre.	Hermione.	929	70
16e — 11 —	Camille	1,304	80
17e — 15 —	Hermione.	1,218	20
18e — 17 —	Aménaïde.	1,118	25
Produit des dix-huit premières représentations. .		13,042	90
Moyenne		724	60

Dix-huit représentations suivantes.

19e — 23 septembre.	Hermione.	2,129	90
20e — 27 —	Émilie.	3,150	»
	A reporter.	5,279	90

		Report. . . .	5,279 90
21e	— 29 septembre	Émilie.	2,448 90
22e	— 3 octobre.	Hermione.	4,281 "
23e	— 5 —	Monime	3,669 90
24e	— 9 —	Monime	4,643 80
25e	— 12 —	Hermione.	5,529 40
26e	— 17 —	Camille	4,640 70
27e	— 19 —	Hermione.	6,131 20
28e	— 23 —	Aménaïde.	5,187 70
29e	— 26 —	Émilie.	5,369 40
30e	— 30 —	Hermione.	6,296 20
31e	— 1er novembre.	Émilie.	6,300 55
32e	— 6 —	Monime	6,176 35
33e	— 10 —	Camille.	6,124 25
34e	— 13 —	Hermione.	6,434 70
35e	— 16 —	Aménaïde.	5,051 30
36e	— 19 —	Émilie.	5,346 25
Produit des dix-huit représentations suivantes.		.	88,911 40
Moyenne, ...			4,889 50

Elle a joué tous les grands rôles de l'ancien répertoire tragique, *Camille*, *Émilie*, *Hermione*, *Monime*, *Esther*, *Roxane*, *Pauline*, *Chimène*, *Bérénice*, *Phèdre*, *Athalie*, *Electre*, *Aménaïde*, et dans le répertoire moderne la *Marie Stuart* de M. Lebrun, la *Frédégonde* de M. Lemercier, la *Jeanne d'Arc* de M. d'Avrigny, la *Thisbé* de M. Victor Hugo, la *Judith* et la *Cléopâtre* de madame de Girardin, la *Virginie* et la *Rosemonde* de M. Latour de Saint-Ybars, la *Diane* de M. Augier, la *Lucrèce* de M. Ponsard, et par un caprice, *Lucrèce* et *Tullie* le même soir dans la même tragédie, la *Valéria* de MM. Jules Lacroix et Auguste Maquet où elle remplissait également deux rôles, celui d'une impératrice et celui d'une courtisane, l'*Adrienne Lecouvreur* de MM. Scribe et Legouvé, la *Czarine* de M. Scribe, la

Catherine II de M. Romand. Dans la comédie, *Mademoiselle de Belle-Isle* d'Alexandre Dumas, *Lady Tartuffe* de madame de Girardin, *Horace et Lydie* de M. Ponsard, le *Moineau de Lesbie* de M. Barthet, prouvèrent jusqu'à un certain point la souplesse de son talent; elle prit même le tablier des servantes de Molière, elle représenta *Dorine* et *Marinette;* à Londres, elle essaya la coquetterie de *Célimène*, mais sa figure et sa voix se prêtaient mal à l'épigramme et à la légèreté, elle exprimait mieux les passions énergiques et puissantes, quoique dans la vie privée elle fût plus gaie que triste et qu'elle eût par moments des joies qui ressemblaient à des enfantillages; sa perte prématurée et regrettable a laissé un vide, qui malgré quelques tentatives n'a pas encore été rempli et qui le sera difficilement. Un poète a composé cette épitaphe en son honneur :

De son manteau grec revêtue,
Le front marqué d'un sceau fatal,
On aurait dit une statue
Descendant de son piédestal.

Rachel, la frêle jeune fille,
Le geste fier, l'œil radieux,
Faisait revivre la famille
Des rois, des héros et des dieux.

Son souffle anima ton fantôme,
Tragédie à la voix d'airain!
Des grands jours d'Athènes, de Rome,
Chacun se crut contemporain.

Sur sa tombe, froide corbeille,
Qui ravit la fleur de ses ans,
Semons lys blanc, rose vermeille;
Au phénix mort portons l'encens.

Et vous, lorsque dans la nuit sombre
L'astre pâle envahit les airs,
Corneille et Racine, à son ombre
Demandez encor vos beaux vers!

Après la révolution de 1848, mademoiselle Rachel ne pouvait rester insensible au mouvement qui s'opéra dans les choses

politiques ; elle voulut payer son tribut aux idées nationales : elle prit avec fermeté le drapeau tricolore, et d'une voix énergiquement accentuée, elle chanta la *Marseillaise*, au milieu d'un enthousiasme général. Mademoiselle Rachel, aux attitudes toutes régulières, avait l'air de la muse de la patrie, quand elle pressait sur son cœur le drapeau sacré. On comprenait, à la voir si fièrement posée, l'influence électrique qu'exerce sur les hommes, lorsque le pays est en danger, les Jeanne Hachette et les Jeanne d'Arc !

Parmi les acteurs qui desservent actuellement le Théâtre-Français, il faut citer Samson, non moins distingué comme auteur que comme comédien, Provost, ayant du naturel et de la bonhomie, bien placé dans les *financiers* et dans les *manteaux*, Regnier, acteur intelligent et soigneux, Bressant, premier rôle dont la diction égale la tenue, Geffroi, qui sait composer un rôle, Delaunay, charmant jeune premier, Got, artiste original, Beauvallet (1), dont la voix possède des vibrations métalliques, Maubant, Maillart, Leroux, Louis Monrose (2), Barré, Talbot.

Un tragédien à demi retiré du théâtre, Ligier, mérite de nous arrêter un instant. Talma étant venu à Bordeaux, on lui présenta Ligier comme ayant quelques dispositions pour la scène. Talma l'engagea à se livrer à l'étude ; il lui fit espérer un engagement au Théâtre-Français. Cinq ou six mois après le départ de Talma, Ligier se rendit à Paris : son intention bien formelle était de prendre le théâtre, mais, craignant d'offenser les susceptibilités religieuses de sa mère, il retardait de jour en jour le moment où il embrasserait la profession d'acteur. ; cependant il partit pour la province après avoir débuté au Théâtre-Français

(1) Beauvallet auteur de plusieurs ouvrages dramatiques, et entre autres, d'une tragédie de *Robert Bruce*, qui fut jouée au Théâtre-Français. On parle de la retraite de cet acteur.

(2) L. Monrose, auteur d'une charmante comédie intitulée : la *Couronne de France*, représentée à l'Odéon, et de quelques autres pièces applaudies.

il y passa un an et demi. Ce fut à Lyon qu'on lui jeta sa première couronne.

Il revint à Paris jouer *Marino Faliero* à la porte Saint-Martin, eut plusieurs créations importantes à l'Odéon et rentra au Théâtre-Français par le *Louis XI* de Casimir Delavigne, auquel il imprima une physionomie si ressemblante. *Les Enfants d'Édouard*, *une Famille au temps de Luther*, *Clotilde*, *une Aventure sous Charles IX*, *le Gladiateur*, *Caligula*, *le Roi s'amuse*, *les Burgraves*, *Tibère*, *le Tisserand de Ségovie*, *Virginie*, *le Testament de César*, lui valurent autant de triomphes; depuis sa sortie du Théâtre-Français, il a joué encore *Richard III*, *Louis XI chez ses grands vassaux*, *les Noces vénitiennes* sur divers théâtres de la capitale et il a porté dans les théâtres de départements un organe souple et puissant, une vigueur extraordinaire de moyens et une rare intelligence. Ligier a réussi dans la comédie; il a joué le rôle de Tartufe avec éclat, et l'on assure que le rôle du Misanthrope, qu'il n'a pas encore abordé à Paris, est une de ses meilleures compositions.

En tête des actrices distinguées actuelles de la Comédie-Française on remarque M[lle] Plessy, qui débuta à quinze ans, toute rayonnante de grâce et de beauté, dans *la Fille d'honneur*. Elle obtint bientôt un grand succès dans *Don Juan d'Autriche*, *la Marquise de Senneterres*, *la Camaraderie*, *le Verre d'eau*, *Une Chaîne* et dans les rôles de l'ancien répertoire, depuis Agnès et Henriette jusqu'à Araminte et Célimène; son organe agréable, son regard plein d'éclat et de feu, ses manières du beau monde la mirent en évidence tout de suite : on lui reprocha une certaine coquetterie de moyens, une trop grande recherche de l'art. Après être allée passer quelque temps en Russie, elle a rapporté à la Comédie-Française un talent sûr de lui-même.

M[lle] Augustine Brohan et sa sœur, Madeleine, ont continué au Théâtre-Français la réputation de leur mère, madame Suzanne Brohan, actrice très spirituelle qui montra sur la scène du Vaudeville le talent le plus aimable. Augustine Brohan, comme sa mère, sortit du Conservatoire avec le premier prix. Elle débuta

dans *le Tartufe, les Folies amoureuses*, et l'on reconnut la Dorine véritable, la Lisette attendue. Sa voix parfaitement timbrée, ses allures vives et franches, l'esprit qui étincelait dans son sourire et dans son rire, qui découvrait les plus belles dents du monde, tout cela la secondait à merveille; jamais Nicole, dans *le Bourgeois gentilhomme*, n'avait lancé des notes d'une plus éclatante gaieté, et Toinette, du *Malade imaginaire*, n'avait pas encore offert à la Faculté un plus charmant médecin.

Elle fut reçue sociétaire du Théâtre-Français un an après ses débuts. Elle marcha alors d'ovations en ovations. A Londres, où l'amena M. Mitchell, le royal directeur, elle fit fureur. Elle joua devant la reine, qui lui envoya des diamants. Aux Tuileries, à Saint-Cloud, elle avait conquis l'estime du vieux roi Louis-Philippe, qui s'y connaissait, et qui disait un jour à M. Guizot, fort occupé d'autres affaires : « Comme elle comprend Molière ! » En vain le ministre remettait sous les yeux du monarque des papiers importants. « Comme elle comprend Molière ! répétait-il, avouez qu'elle le comprend. » M. Guizot fut obligé d'en convenir.

Madeleine Brohan, ainsi que sa mère et sa sœur, entra au Conservatoire, et aidée d'un habile maître, Samson, obtint aussi les premiers prix. Douée d'une beauté majestueuse, elle s'empara de la scène comme une reine qui met le pied dans ses États, et quels États ! ceux où les Mars, les Leverd, les Contat ont conquis l'admiration de leur temps. Mlle Fix est une très gracieuse actrice, dont le timbre de voix possède beaucoup de charme ; Mlle Favart a de l'élégance et de la distinction ; Mlle Dubois est une jeune première espiègle et enjouée ; Mlle Fleury s'est fait apprécier par le piquant de son jeu ; Mlle Jouassin, comédienne expérimentée, a pris avant le temps les rôles de duègnes qu'elle remplit avec convenance ; madame Guyon n'a pu se débarrasser complétement des habitudes scéniques un peu exagérées du Boulevard, mais elle a de la vigueur. Mlle Judith, Mlle Nathalie, Mlle Bonval, Mlle Figeac, Mlle Rosa Didier, Mlle Devoyod, Mlle Royer font honneur à la troupe fémi-

nine actuelle. On y regrette madame Volnys (autrefois Léontine Fay), que la Russie, qui accapare tour à tour nos meilleures actrices, ne nous a pas encore rendue. On aurait voulu y voir une très intelligente comédienne, Mme Rose Chéri, ravie au monde dans toute la force d'un talent plein de décence et de dignité.

Le foyer intérieur de la Comédie-Française, qui a eu autrefois tant de réputation et qui est toujours resté un salon de bonne compagnie, offre sur ses murs un véritable musée. On y voit d'excellents portraits qui représentent les principaux artistes de l'ancien théâtre ; ce foyer s'est enrichi dernièrement d'un tableau de M. Ingres, le *Dîner de Molière*, chef-d'œuvre de pensée et d'exécution. On sait que les gentilshommes de la chambre témoignaient quelque déplaisir de voir Molière dîner à leur table ; le roi le sut et invita Molière à la sienne, et lorsqu'ils furent tous les deux tête à tête, il fit entrer la cour. M. Ingres a rendu cette scène avec cette touche magistrale qui l'a fait appeler le Raphaël français.

CONCLUSION

Bien des gens s'en vont disant que la comédie est morte, et qu'il n'est pas donné à notre siècle de la ressusciter. A les entendre, les caractères de notre époque sont effacés; l'égalité des hommes entre eux a aboli, disent-ils, toute originalité individuelle; les effets comiques ne peuvent plus avoir rien de saillant, à cause de l'uniformité des mœurs et des costumes; les grands types ont été consacrés par la main du génie : on ne cesse de répéter ces raisons et beaucoup d'autres pour faire croire à l'impossibilité de la comédie. Avec un peu de réflexion ou même de bonne foi, on s'épargnerait ces plaintes et ces regrets; mais on aime en général à louer le passé aux dépens du présent. La comédie se transforme et ne meurt pas; la comédie est la satire des vices et des ridicules de chaque époque. Serait-ce à dire que nous n'avons ni vices ni ridicules? Nous ne sommes pas encore parfaits; pourquoi donc nos mœurs ne se prêteraient-elles pas aux effets comiques? Les ambitions des hommes sont à peu près les mêmes dans tous les temps, et elles se produisent sous une forme toujours plaisante : il s'agit de la bien voir et de la bien rendre.

Quelle doit être la comédie de notre temps?

M. de Talleyrand, d'après la réputation qu'on lui a faite pourrait être regardé comme le modèle de cette comédie. Elle consiste en grande partie dans l'hypocrisie des mots, déguisement à travers lequel les gens d'esprits aperçoivent la pensée. Il n'y a que les sots de trompés; la vie semble plus commode et plus douce avec ces formes aimables qui paraissent prouver le cas qu'on fait de vous et la peur qu'on a de vous déplaire. Ce n'est pas du mensonge mais de la politesse : on aime à se bercer au bruit de cette musique louangeuse; on se passe avec grâce et discrétion l'encensoir, et les Philintes ont prévalu sur les Alcestes dans la société actuelle. Tout étant dissimulation, on ne peut donc accuser fortement les traits. L'art de la comédie consiste peut-être à présent dans l'opposition de la pensée et des discours, de la vie réelle et de l'opinion qu'on veut que les autres aient de soi, dans cette suite de faussetés qui forment le fond de la plupart des existences du jour. Du choc des intérêts divers et des amours-propres blessés, faites jaillir la vérité : vous aurez la comédie de l'époque.

On raconte que le divin Platon envoya un exemplaire d'Aristophane à Denys le Tyran, en l'engageant à lire ce poète avec attention s'il voulait connaître à fond l'état de la république d'Athènes. Tel doit être le caractère de la comédie. On lui demande de tracer des portraits auxquels il ne manque que le nom, et qui n'en aient pas besoin par cela même que ce sont des portraits dont la ressemblance fait le mérite. Chacun les reconnaît en les voyant. La comédie est donc faite pour marquer les mœurs, saisir les vices et les ridicules, porter l'empreinte du siècle qui la produit. C'est plus que de l'histoire : l'histoire ne nous présente, en quelque sorte, que des momies; la comédie, à quelque intervalle que ce soit, nous montre les hommes avec leur véritable physionomie, elle nous rend contemporains des personnages qu'elle offre à notre curiosité. Le poète comique, en un mot, est un peintre, et ni Aristophane, ni Plaute, ni Molière n'ont méconnu leur art; ils ressuscitent pour nous leur temps.

Sans Aristophane, connaîtrions-nous cette société athénienne qui poussait le génie de l'indépendance jusqu'à laisser mettre en scène ses dieux, et, bien plus, ses magistrats, dont les traits étaient représentés par des masques, de peur que quelque spectateur peu clairvoyant ne s'y trompât? Sans Plaute, saurions-nous ce qu'étaient les esclaves dans la civilisation antique? Et si Molière n'avait pas joué les marquis, aurions-nous une idée exacte de la cour de Louis XIV? Ces réflexions sont tellement simples que tout le monde les a faites sans doute, et nous ne les reproduirions pas si la manie du paradoxe ne venait à tout instant obscurcir les plus claires notions.

Le théâtre est généralement envisagé sous deux aspects très opposés. Quelques-uns n'y voient qu'un véritable amusement; ils demandent à ses combinaisons la surprise joyeuse qu'on éprouve en regardant se former les capricieuses mosaïques d'un kaléidoscope; ce sont les amis de l'art pour l'art, indifférents à toute idée morale, et qui recherchent un exercice de l'esprit dans les sinuosités d'une intrigue, ou un délassement voluptueux dans la pompe d'un spectacle propre à flatter les sens. Ces esprits sceptiques, persuadés que la simple planète de la terre n'est pas assez grosse dans l'espace pour être spécialement distinguée des yeux de Dieu, ne vont pas au delà des satisfactions du moment. Ce monde est un tableau qui se déroule devant eux, et qu'ils aiment à voir se refléter dans le miroir du théâtre, sans donner plus d'importance à l'image qu'à la réalité. Ils ont pour maxime que le théâtre n'a jamais corrigé personne, et que c'est un plaisir bien plutôt qu'une leçon. Quelques poètes eux-mêmes se sont laissé prendre à ce système, et des critiques n'ont pas dédaigné de favoriser cette débauche d'imagination : aussi existe-t-il beaucoup de pièces récréatives toutes semblables aux nuages qui passent et qui, après s'être imprégnés de la forme des lieux, se dissolvent dans les airs.

D'autres natures, ayant le sens moral avant tout, rapportant tout à l'humanité et comprenant sa grandeur, bien pénétrées de

son unité et de la solidarité des générations, continuent une œuvre de progrès qui s'accomplit de siècle en siècle, et augmentent les trésors du passé, afin de grossir la fortune de l'avenir. Ceux-là, pour qui la vie a un but et dont l'âme aspire à l'idéal, ne se contentent pas de jouissances éphémères et matérielles. Dépourvus d'égoïsme, ils rêvent une incessante amélioration de l'espèce; et tout ce qui ne tend pas à la perfection leur paraît non seulement indigne d'attention, mais encore une sorte de sacrilége. Le théâtre est pour eux un religieux enseignement; ils le considèrent comme la meilleure école de mœurs, et veulent que toute pièce amène un résultat avantageux pour la société, ou que du moins elle entretienne les cœurs dans les bonnes idées acquises jusque-là. Le théâtre, à leur sens, est donc une tribune philosophique d'où les poètes divins appellent les hommes à une fraternelle communion. C'est sous ce dernier point de vue que le théâtre est apparu en France aux grands hommes qui ont illustré notre scène. Il est bien entendu que ce système se prête quelquefois aux brillantes arabesques de la pensée, aux caprices innocents de la fantaisie. Mais ce qui distingue en général notre théâtre de la plupart des autres théâtres, anciens et modernes, c'est que les pièces de ceux-ci semblent faire naitre par instinct et au hasard ces émotions qui relient les hommes entre eux; tandis que le sens moral entre dans le tissu des nôtres, y respire et leur donne la chaleur et la vie : cela vient de cet instinct constant de perfectibilité qui a placé la France au premier rang des nations.

Cependant l'excès de la vertu, dans les pièces de théâtre, devient on ne peut pas plus fastidieux; l'ennui accompagne ordinairement ces prédications faites pour la chaire, et mettez quelques grains d'ennui dans la plus belle morale du monde, cela suffit pour la gâter et pour lui ôter tout son parfum. La comédie ne doit donc pas être une femme penchée sur une urne lacrymatoire, et qui semble écrire une épitaphe. La comédie est une moqueuse de bon goût, qui se mêle au monde, qui le sait à fond,

qui n'élève jamais la voix trop haut, de peur de blesser les convenances sociales, qui se raille agréablement des ridicules et des vices, qui emploie la médisance comme un remède propre à guérir des défauts dont elle est témoin. Elle consent à prêter d'imposantes paroles au père du Menteur ainsi qu'au père de don Juan, elle met dans la bouche d'Alceste de chaleureuses répliques; mais vous la voyez rarement les cheveux épars, autoriser les pleurs qui s'accordent si peu avec son sourire habituel. La critique ne saurait tolérer cette disposition trop sentimentale qui a souvent usurpé le nom de comédie : au lieu d'honnêtes gens, pleins d'esprit et de raison, devisant avec modération des faiblesses humaines, on nous fait voir des discoureurs de vertu montés sur des échasses. Elle ne saurait admettre non plus qu'on pousse le pittoresque jusqu'à jeter sur la scène des êtres qui prétendent avoir le droit d'être en guerre avec la société, qui pratiquent le vol par profession, et qui s'étayent de misérables paradoxes pour tâcher de légitimer le vice et le crime dont ils vivent. Elle doit se tenir entre ces deux écueils.

Qu'on ne nous montre plus, avec leurs haillons, des échappés de nos bagnes, dont l'aspect seul fait frissonner le cœur et dont l'ignoble argot épouvante les oreilles. Qu'on ne suspende plus sur la tête du spectateur, en quelque sorte, le hideux couteau avec lequel ils égorgent leurs victimes, comme une autre épée de Damoclès. N'a-t-on pas vu devant nos cours d'assises des esprits pervers chercher une excuse dans les odieux principes dont font parade ces êtres fangeux; et dans les rangs infimes d'une société mal assurée comme la nôtre, ces principes ne produisent-ils pas d'autres théories qui viennent de temps à autre arrêter le progrès des mœurs et des idées? Les Frontins, les Mascarilles, les Crispins, les Scapins de notre ancienne comédie, gens d'une moralité plus que suspecte, et, la plupart du temps, brouillés avec la justice, sont des personnages de convention, ayant encore quelque chose du Dave antique, et dont les allures n'ont rien d'effrayant ni de dangereux. Toute leur industrie consiste à se

faire payer de toutes mains les services qu'ils peuvent rendre et qu'ils ne rendent pas toujours, ou bien à faire passer de la poche d'un père avare dans celle d'un fils prodigue une bourse qui mènera à bonne fin les amours de leur jeune maître. On les connaît, on sait ce qu'ils valent ; personne ne s'y fie, excepté les Gérontes, vieillards destinés à être dupés : et encore ceux-ci ne se livrent-ils qu'après beaucoup de résistance, ce qui force les valets fripons à déployer infiniment d'adresse. Cette lutte est un jeu d'esprit qui plaît. On voit derrière ces messieurs à la langue dorée deux personnes auxquelles on s'est intéressé et qui ont pour elles la jeunesse et l'amour. Les vieillards ont tort. Mais nous ne saurions trop nous élever contre l'absence des principes sociaux et de sens moral qui déprave quelques-unes de nos pièces modernes ; elles sont un sarcasme contre la probité et la raison, une amère raillerie jetée à la conscience humaine, en un mot une protestation du mal contre le bien. Le besoin d'originalité, sans doute, la difficulté d'être nouveau après l'épuisement des grands sujets empruntés par des hommes de génie à l'honnêteté publique et privée, ont fait prendre le contre-pied de toutes les vérités reçues, et donné naissance à ces monstruosités paradoxales dont nous accusons l'esprit et non le cœur de quelques-uns des auteurs de notre époque. Il n'en est pas moins urgent de repousser ce système qui a envahi la scène, et qui y produit l'apologie indirecte de roueries effrontées et de honteuses mystifications.

Nous voici arrivé au terme de ce travail. Nous pouvons dire de ce livre ce que Montaigne disait de ses *Essais* : « Ceci est un livre de bonne foi. » Nous avons recherché la vérité avec le calme qui nous semble convenir à l'historien. Loin de nous la pensée d'avoir méprisé une direction quelconque de l'intelligence. Tout effort d'esprit, quel qu'il soit, lorsque les bienséances sociales sont respectées, n'est-il pas digne d'estime ? Ce qu'on trouvera plus ou moins visiblement formulé dans chacune de ces pages, c'est le sentiment de la liberté comme base de l'existence des arts. Nous avons dégagé des œuvres les plus légères ce noble

élément, que n'ont pu étouffer tous les despotismes, et qui nous a été transmis à travers mille obstacles. Nous croyons donc cet ouvrage imbu du véritable esprit national, puisqu'il plaide les droits de notre origine. Nous devions éclairer cette critique générale du reflet des littératures étrangères, et nous l'avons fait en rendant justice à ce qu'elles ont eu d'original et de spontané. Enfin, puissions-nous avoir condensé mille rayons épars comme dans un foyer ardent où l'on voie briller le génie moderne et surtout le génie français !

Nous ne pouvons mieux terminer cette histoire qu'en reproduisant la lettre noble et digne adressée récemment à M. l'administrateur du Théâtre-Français par M. le ministre d'État :

« Je vois avec regret que les grandes œuvres de l'ancien répertoire n'entrent que très rarement dans la composition des spectacles du Théâtre Français, et je viens vous inviter à leur faire dorénavant la juste part qui leur est due. En prescrivant cette mesure, mon intention n'est certes pas d'éloigner de la première scène française les ouvrages nouveaux ; je désire, au contraire, que les auteurs vivants soient recherchés par vous et accueillis avec les égards qu'ils méritent ; je comprends même que leurs pièces, quand elles ont un brillant succès, soient exceptionnellement jouées quatre fois par semaine. En dehors de cela, me reportant aux principes qui ont fait du Théâtre-Français une institution nationale, qui ont appelé sur lui la protection de tous les gouvernements et qui, au milieu de sa splendeur comme dans ses plus mauvais jours, ont fait maintenir la subvention qu'il reçoit de l'État, je considère que son premier devoir est de représenter souvent et avec éclat les chefs-d'œuvre de la littérature française qu'un ancien privilége confie encore à sa garde.

« Quand la spéculation envahit tous les théâtres, c'est au Théâtre-Français qu'il appartient de placer sa gloire au dessus de ses intérêts, qui d'ailleurs sont loin d'être en souffrance ; quand le niveau littéraire semble s'abaisser, c'est au Théâtre-Français qu'il appartient de le relever par l'exemple des grands

écrivains interprétés par les grands artistes. Je connais assez les sociétaires de la Comédie-Française pour être assuré d'avance que leur zèle et leur talent ne manqueraient pas de répondre à cet appel; gardiens de la tradition et maîtres de l'art, ils se feraient plus qu'un devoir, ils se feraient un honneur de concourir à la représentation éclatante des chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire. De pareils spectacles exerceraient sur le gout public une salutaire influence; en la faisant mieux connaître, ils feraient mieux apprécier la grande littérature française, et j'aime en outre à penser qu'ils profiteraient également à la situation financière du théâtre. »

Telle est en effet la loi qui doit régir notre première scène; il appartenait à M. le comte de Walewski, auteur distingué lui-même, ainsi que nous l'avons mentionné, de remettre cette loi en vigueur, et l'administrateur actuel du Théâtre-Français, M. Édouard Thierry, dont la plume a acquis une grande autorité dans la critique, est fait mieux que tout autre pour concilier les souvenirs de notre gloire nationale et les intérêts des auteurs contemporains. Au moment où nous terminons ce chapitre, un succès éclatant vient de prouver que la comédie contemporaine est vivement encouragée et qu'elle peut se permettre toutes ses vivacités. Une pièce nouvelle, attaque hardie contre des idées rétrogrades, censure amère des illusions d'un parti politique emporté par le grand courant libéral, révendication des droits imprescriptibles de l'homme à être jugé non sur les hasards de la naissance et sur les faveurs de la fortune, mais sur ses mérites et sur ses œuvres, *le Fils de Giboyer* a fait proclamer M. Émile Augier comme l'auteur comique de notre époque qui en a le mieux compris les instincts.



CHAPITRES SUPPLÉMENTAIRES

Les comédiens italiens firent en France plusieurs pérégrinations avant de s'y établir régulièrement. Henri III, Henri IV, Louis XIII, autorisèrent plusieurs de leurs compagnies; le cardinal Mazarin leur donna aussi asile, enfin, une troupe eut la permission de se montrer à l'hôtel de Bourgogne, alternativement avec les comédiens français, sur le théâtre du Petit-Bourbon où jouait Molière, et ensuite sur le théâtre du Palais-Royal. Ils prirent possession complète de l'hôtel de Bourgogne après la réunion des deux troupes françaises sur le théâtre de la rue Guénégaud. Ce théâtre fut fermé sur l'annonce d'une comédie intitulée *la Prude*, où l'on crut voir une allusion à Madame de Maintenon; il devint ensuite le théâtre de la Comédie Italienne où l'on joua des pièces françaises.

ANCIENNE COMÉDIE ITALIENNE

Afin de donner une idée exacte du théâtre italien, de Paris, complément nécessaire de l'histoire du théâtre français, nous commencerons par analyser succinctement une des pièces les plus célèbres de son répertoire : *les Morts vivants*, *i Morti vivi.*

Arlequin, valet du Capitan, croit Eularia morte; elle s'est évanouie à l'approche du Capitan; Arlequin veut la relever et la porter dans la maison, mais le tailleur lui a fait une culotte si étroite qu'il ne peut se baisser. Il maudit le tailleur. Ce n'est qu'après beaucoup d'efforts qu'il parvient à charger sur son dos Eularia, à laquelle il a demandé naïvement plusieurs fois si elle était bien morte. Une certaine Aurelia vient ensuite à s'évanouir. Arlequin s'imagine être au jour des Morts. Il veut aller chercher un teinturier pour se faire mettre en deuil des pieds jusqu'à la tête, car il est persuadé que Mario, le rival du Capitan, s'est noyé de désespoir; mais Mario accourt se placer derrière lui; il met sa jambe entre les jambes d'Arlequin, ses mains à côté des siennes. Arlequin paraît tout surpris de se

trouver trois pieds et quatre mains; il se retourne, aperçoit Mario, puis les deux femmes revenues de leur évanouissement. En voyant tant de morts vivants, Arlequin, plein de frayeur, doute de sa propre existence.

C'était là le goût habituel. On trouvait au milieu de ces extravagances des scènes très plaisantes dont Molière a fait son profit. Ses premières pièces ont été tirées en grande partie de ces canevas italiens. Le *Médecin volant*, qu'on lui attribue, n'est qu'une espèce de traduction de la farce intitulée *il Medico volante. Il Cornuto per opinione* a produit le Sganarelle. Beaucoup de scènes du théâtre italien ont été intercalées dans ses meilleures comédies. C'est à cette source que le *Don Juan* a été puisé. Deux comédiens, le sieur de Villiers et le sieur Dorimond, avant Molière, empruntèrent ce sujet aux Italiens, qui l'avaient imité de l'Espagnol (1). Arlequin y joue également son rôle; Arlequin est le valet de don Juan. C'était lui qui déroulait la liste interminable des bonnes fortunes de son maître, et la jetait au public en demandant aux spectateurs si, par hasard, ils n'y liraient pas les noms de leurs femmes ou de leurs maîtresses. Arlequin, avec ses mille métamorphoses, est donc le héros du théâtre italien. On peut dire en un mot de toutes ces comédies ce que Robinet, gazetier en vers, écrivait de l'une d'elles :

Arlequin, qui, dans cette pièce,
Signale fort sa gentillesse
Et vient de tout à son honneur,
Soit-il marquis ou ramoneur,
Y fait en se donnant carrière
Cent jolis tours de gibecière.

(1) Dans la pièce de Dorimond, intitulée le *Festin de Pierre*, le commandeur se nomme *Dom Pierre*, ce qui motive l'étrangeté du titre. Voici l'épitaphe inscrite sur son tombeau :

Dom Pierre, illustre gouverneur
Et la merveille de Séville
Jamais vivant n'eut plus d'honneur
Et plus de gloire dans la ville.

Rosimond refit, après Molière, *le Festin de Pierre* ou *l'Athée foudroyé.*

Les comédiens italiens représentèrent quelquefois des pièces sérieuses, entre autres la *Mérope* du marquis de Maffei; mais ce genre ne plaisait par sur leur théâtre, consacré aux bouffonneries. La foule commençait à les abandonner; ils se disposaient même à rentrer en Italie, lorsqu'ils s'avisèrent de jouer des pièces françaises, et créèrent un théâtre nouveau, qui a valu d'excellentes pièces au répertoire actuel de la Comédie-Française. Le *Port à l'Anglais*, d'Autreau, signala cette transformation. Autreau, qui n'entra qu'à soixante ans dans la carrière dramatique, a laissé plusieurs jolies pièces, entre autres *le Besoin d'aimer* ou *la Fille inquiète.* Cette comédie renferme des scènes extrêmement agréables, dans le goût de celles de Marivaux. Autreau devrait avoir un nom. L'auteur du *Besoin d'aimer* et de *la Magie de l'Amour* était plein de grâce et de délicatesse; il mériterait d'être tiré de l'oubli par quelque biographe généreux.

Une pièce intitulée *Arlequin sauvage* obtint un grand succès. La simplicité naturelle s'y montre opposée aux finesses de la civilisation. On peut citer quelques bonnes réparties. Lorsqu'on parle à Arlequin des lois qui sont faites « pour nous retenir dans nos devoirs, et rendre les hommes sages et honnêtes, » Arlequin répond : « Vous naissez donc fous ou coquins, dans ce pays-ci?... » La pièce est de Delisle, qui se fit une réputation au Théâtre Italien. Une autre pièce de cet auteur, fort ingénieuse aussi, fut donnée sous le titre de *Timon le misanthrope*. Timon, comme un autre, a pour valet Arlequin; avant d'être Arlequin, c'était un âne resté seul fidèle à Timon dans sa mauvaise fortune, et que les dieux transformèrent pour lui en serviteur. Tout âne qu'il a été, Arlequin en remontre au philosophe; il a une conversation piquante avec Socrate sur la critique, et voici le dernier trait : « Si vous ne prévenez pas les idées que votre pièce me fera naître, et que je n'aurais jamais eues sans vous, si vous n'y répondez pas d'avance, je vous dirai que votre pièce est imparfaite, et votre sujet manque. » Ce portrait de la critique

est assez ressemblant, il faut l'avouer. L'idée de cette pièce est tirée de Lucien.

La plupart des plaisanteries d'Arlequin sont tout à fait saugrenues; elles font rire, parce qu'on ne s'attend pas à la chute qui les termine. Ainsi Arlequin, travesti en marquis français, ces marquis dont Molière s'est tant moqué, s'en va faire la cour à Eularia; il se met à lui raconter ses prétendues occupations. — Mademoiselle, lui dit-il, lorsque je suis dans mon château, je me plais fort à l'agriculture, je m'amuse à semer. Il y a environ un mois, j'ai semé moi-même de la graine de citrouille; devinez, mademoiselle, ce qu'il y est venu? — Mais, monsieur, répond Eularia, il ne peut y être venu que des citrouilles. — Pardonnez-moi, mademoiselle, il y est venu un cochon qui a mangé toute la graine. » La plaisanterie n'est pas assurément délicate; cependant, elle provoque le rire, parce qu'elle a quelque chose de grotesque et d'inattendu. Le théâtre italien n'y regarde pas de si près. C'est encore sous son influence, fâcheuse cette fois, que Molière a emprunté certains détails relatifs aux infirmités humaines, inacceptables aujourd'hui.

En 1716, le régent commanda à Lélio (Louis Riccoboni) de rassembler les meilleurs acteurs qu'il y eût en Italie, et il accorda sa protection à cette nouvelle troupe. Lélio jouait les premiers amoureux. C'était le fils d'un célèbre comédien. Louis Riccoboni, auteur d'un grand nombre de pièces, a écrit encore une histoire raisonnée du théâtre italien, depuis la décadence de la comédie latine jusqu'à son siècle ; un poème italien sur la déclamation; des observations sur la comédie et sur le génie de Molière; des réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe, avec des pensées sur la déclamation ; enfin, un livre singulier, la *Réformation du Théâtre*, dans lequel bien peu de nos chefs-d'œuvre trouvent grâce devant sa morale beaucoup trop rigide.

Regnard travailla pour le théâtre italien, et nous trouvons d'abord sous son nom, le *Divorce*, comédie en trois actes. Le

Divorce tient beaucoup de l'ancien genre. On trouve quelques scènes en italien, et d'autres qui ne sont qu'indiquées et que le jeu des acteurs devait remplir (1). C'est une véritable folie satirique, sur le thème banal du mariage et des désagréments qui en sont la conséquence, surtout lorsqu'il n'existe pas entre les conjoints un rapport d'âge et de condition sociale. M. Sotinet, sous-fermier, a eu tort d'épouser à soixante-dix ans une fille de dix-sept ans, Isabelle, qui ne lui a apporté en dot qu'un grand fond de galanterie et une fureur de jeu effréné, quoiqu'il ait été stipulé une convention de vingt mille écus. Fort ennuyée de son mari vieux et grondeur, elle se laisse démarier devant le dieu d'hymen, dont son frère remplit le rôle. Les avocats pour et contre, sous les noms de Braillardet et de Cornichon, plaident l'affaire à outrance et injurient jusqu'à leurs clients. Il y a plusieurs traits plaisants dans cette comédie, quoiqu'elle ne soit guère qu'un tissu d'extravagances. Le dialogue est franc et spirituel, et nous en citerons pour preuve cette scène d'exposition entre Mezzetin et Arlequin.

ARLEQUIN, MEZZETIN.

ARLEQUIN, *en habit de voyage, avec une méchante soubreveste, un chapeau de paille, des bottes, et un bâton à la main. Vers la cantonade.* — Oui, messieurs, étranger, étranger, arrivé tout à l'heure dans cette ville. Le diable emporte toute la race badaudique ! je n'ai jamais vu des gens plus curieux ni plus insolents. Ils crient après moi : Il a ch… au lit, il a ch… au lit ! comme si j'étais un masque. Mais… (*Il aperçoit Mezettin.*)

(1) Les pièces s'improvisaient anciennement; on attachait de simples canevas, comme un règlement, au revers des coulisses afin que les acteurs vissent, dans un certain nombre de paragraphes, ce qu'ils avaient à dire, et pussent au commencement de chaque scène s'inspirer de la situation. L'argument leur était offert. Ils fournissaient d'eux-mêmes le dialogue, et quelques *lazzi* de tradition, ressortant du fond du sujet et que le public attendait. Le reste variait chaque fois selon l'humeur des acteurs.

MEZZETIN *regardant Arlequin.* — Je crois...

ARLEQUIN. — Il me semble...

MEZZETIN. — Que j'ai vu cet homme-là pendu quelque part.

ARLEQUIN. — D'avoir vu cette tête-là sur un autre corps.

MEZZETIN. — Arl...

ARLEQUIN. — Mez...

MEZZETIN. — Arlequin?

ARLEQUIN. — Mezzetin?

(*Ils s'approchent. Mezzetin, levant les bras pour embrasser Arlequin, laisse tomber son manteau; Arlequin, qui fait semblant d'embrasser Mezzetin, passe sous son bras, ramasse le manteau, et s'en va.*)

MEZZETIN *l'arrêtant.* — Mais ce manteau-là m'appartient...

ARLEQUIN. — Je l'ai trouvé à terre.

MEZZETIN. — En vérité, je suis ravi de te voir. Je parlais tout à l'heure de toi. Tu arrives fort à propos pour rendre service à M. Aurelio dans une affaire de conséquence.

ARLEQUIN. — Qui?... M. Aurelio, mon ancien maitre?... Celui qui a tant de noblesse et qui n'a jamais le sou?

MEZZETIN. — Lui-même. Il est aussi gueux à présent comme il était du temps que tu le servais.

ARLEQUIN. — Tant pis, car je ne suis pas si sot que j'ai été, moi; et je ne m'emploierai jamais pour qui que ce soit qu'auparavant je ne sois assuré de la récompense.

MEZZETIN. — Va, va, le seigneur Aurelio est honnête homme. Sers-le bien, et ne te mets point en peine. Tes gages te seront bien payés, et si l'affaire que j'ai en tête réussit, je réponds d'une bonne récompense. Mais tire-moi d'un doute. Il a couru un bruit que tu avais été pendu, et je te croyais déjà bien sec.

ARLEQUIN. — Eh! point du tout, je me porte le mieux du monde. Il est vrai que j'ai eu quelque petite indisposition, et j'ai été sur le point de mourir de la courte haleine; mais je m'en suis bien guéri.

MEZZETIN. — Conte-moi donc ta maladie.

ARLEQUIN. — Oui-dà. Tu sais bien que j'ai toujours aimé les grandes choses. Dès le temps même que nous avions l'honneur de servir ensemble le roi sur les galères...

MEZZETIN. — Ne parlons point de cela... Je sais que tu as toujours été homme d'esprit.

ARLEQUIN. — Je n'eus pas plutôt quitté la rame, que je me jetai malheureusement dans les médailles.

MEZZETIN. — Comment, dans les médailles... Dans les antiques?

ARLEQUIN. — Non, dans les médailles; c'est à dire, que quand je n'avais rien à faire, pour me désennuyer, je m'amusais à mettre le portrait du roi sur des pièces de cuivre que je couvrais d'argent, et que je donnais à mes amis pour du pain, du vin, de la viande, et autres choses nécessaires. Mais comme il y a toujours des envieux dans le monde (voyez, je vous prie, comme on empoisonne les plus belles actions de la vie!), on fut dire à la justice que je me mêlais de faire de la fausse monnaie.

MEZZETIN. — Quelle apparence!

ARLEQUIN. — D'abord, la justice m'envoya prier de lui aller parler.

MEZZETIN. — Qui envoya-t-elle?... des pages?

ARLEQUIN. — Nenni, diable!... C'étaient tous des gens de distinction, et qualifiés... Ils avaient des épées, des plumets bleus, des mousquetons...

MEZZETIN. — Je vous entends; poursuivez.

ARLEQUIN. — Ces messieurs montèrent donc dans ma chambre, et, le plus honnêtement du monde, me prièrent de la part de la justice de lui aller parler tout à l'heure, qu'il y avait un carrosse à la porte qui m'attendait.

MEZZETIN. — Et vous?

ARLEQUIN. — Et moi, j'eus beau dire que j'avais affaire, que je ne pouvais pas sortir, que j'irais une autre fois; il me fut impossible de résister aux honnêtetés et aux empressements de ces messieurs-là.

MEZZETIN *à part.* — Aux honnêtetés des pousseculs.

ARLEQUIN. — Oh! pour cela, rien n'est plus vrai; je n'ai jamais vu de gens plus honnêtes. L'un m'avait pris par un bras; ainsi m'avait fait l'autre, en me disant le plus obligeamment du monde : Oh! puisque nous avons été aussi heureux de vous trouver, vous ne nous échapperez pas, et nous aurons le plaisir de vous emmener avec nous; et, avec force civilités, ils m'entraînèrent dans leur carrosse, et ils me conduisirent à la justice. D'abord que je fus arrivé, on me présenta cinq ou six visages vénérables, qui étaient assis sur des fleurs de lis...

MEZZETIN. — Fort bien. Et ces messieurs ne vous prièrent-ils point de vous asseoir?

ARLEQUIN. — Assurément... Celui qui était au milieu d'eux me dit : N'est-ce point vous, monsieur, qui vous mêlez des médailles? — A quoi je répondis fort modestement : Oui, monsieur, pour vous rendre mes très humbles services. — Vous êtes un honnête homme, ajouta-t-il; tout à l'heure nous allons parler à vous, asseyez-vous en attendant.

MEZZETIN. — Et où t'asseoir? dans un fauteuil?

ARLEQUIN. — Bon, sur une petite chaise de bois, qu'on avait mise à côté de moi. Ces messieurs, donc, après s'être parlé à l'oreille, me demandèrent encore si véritablement c'était moi qui avais cet heureux talent. Je leur répliquai que oui, que je leur demandais excuse si je ne faisais pas aussi bien que je l'aurais souhaité, mais que j'avais grande envie de travailler, et qu'avec le temps j'espérais devenir plus habile.

MEZZETIN. — Fort bien. Et eux parurent fort contents de votre déclaration?

ARLEQUIN. — Vous l'avez dit... Je remarquai que mon discours les avait réjouis; mais cela n'empêcha pas qu'ils ne me condamnassent sur l'heure à être pendu et étranglé à la Croix du Tiroir.

MEZZETIN. — Quel malheur!

ARLEQUIN. — Quand j'entendis qu'on m'allait pendre, je

commençai à crier : Mais, messieurs, vous n'y pensez pas. Me pendre moi !... Je ne suis qu'un jeune homme qui ne fais que d'entrer dans le monde ; et d'ailleurs je n'ai pas l'âge compétent pour être pendu.

MEZZETIN. — C'était une bonne raison, celle-là.

ARLEQUIN. — Aussi y eurent-ils beaucoup d'égard, et pour faire les choses dans l'ordre, ils me firent expédier une dispense d'âge. Me voilà donc dans la charrette. Je ne disais mot, mais j'enrageais comme tous les diables. Nous arrivons à la Croix du Tiroir, au pied de cette fatale colonne qui devait être le *Non plus ultra* de ma vie, et qu'on appelle vulgairement la potence. Comme j'étais fort fatigué du voyage, j'avais soif ; je demandai à boire : on me proposa si je voulais de la bière. Je dis que non, et que cela pourrait par la suite me donner la gravelle ; je priai seulement les archers de me laisser boire à la fontaine. On se range en haie, je m'approche de la fontaine, je donne un coup d'œil autour de moi, et zeste ! je m'élance la tête en avant dans le robinet de la fontaine. Les archers surpris courent à moi, et me tirent par les pieds ; et moi, je m'enfonce toujours avec les mains, de manière que j'entrai tout entier dans le tuyau de la fontaine, et il ne resta aux archers que mes souliers pour les pendre. Du robinet de la fontaine, je descendis dans la Seine ; de là je fus à la nage jusqu'au Hâvre-de-Grâce ; au Hâvre-de-Grâce, je m'embarquai pour les Indes, d'où me voilà présentement de retour ; et voici mon histoire achevée.

MEZZETIN. — Il ne me reste qu'une difficulté, qui est de savoir comment, gros comme tu es, tu as pu te fourrer dans le robinet de la fontaine?

ARLEQUIN. — Va, va, mon ami, quand on est près d'être pendu, on est diablement mince.

MEZZETIN. — Tu as, ma foi, raison. Va m'attendre au petit Trianon, dans un moment je suis à toi, et je te mènerai chez M. Aurelio. Mais d'où vient que tu n'enfonces

pas tes pieds jusqu'au fond de tes bottes, et que tu marches sur la tige?

ARLEQUIN. — Je le fais exprès pour épargner les semelles. (*Il s'en va.*)

MEZZETIN. — Je tire bon augure de l'affaire de M. Aurelio, et la fortune ne nous a pas envoyé Arlequin pour rien. Mon maître m'a ordonné tantôt de lui amener un barbier. Il ne faut pas manquer cette occasion pour lui voler sa bourse. Elle servira à mettre nos affaires en train. Allons trouver Arlequin. »

La scène du barbier, qui est annoncée dans ces dernières lignes, est tout à fait dans le genre de celle du *Barbier de Séville*, et la scène du jugement et des plaidoiries n'a pas été non plus inconnue à l'auteur du *Mariage de Figaro*.

Cette comédie est suivie d'une note curieuse de Gherardi (1), que nous reproduisons comme un spécimen de la vanité des comédiens :

« Cette comédie n'avoit point réussi entre les mains de feu monsieur Dominique. On l'avoit rayée du catalogue des pièces qu'on reprenoit de temps en temps, et les rôles en avoient été brûlés. Cependant moi (qui de ma vie n'avois monté sur le théâtre, et qui sortois du collége de la Marche, où je venois d'achever mon cours de philosophie sous le docte monsieur Ballé), je la choisis pour mon coup d'essai, qui arriva le 1er octobre 1689, orsque je parus pour la première fois d'ordre du Roi et de Monseigneur; et elle eut tant de bonheur entre mes mains, qu'elle plut généralement à tout le monde, fut extraordinairement suivie, et par conséquent valut beaucoup d'argent aux comédiens.

« Si j'étois homme à tirer vanité des talents que la nature m'a donnés pour le théâtre, soit à visage découvert ou à visage masqué, dans les principaux rôles sérieux ou comiques, où l'on

(1) Les meilleures pièces du Théâtre italien-français se trouvent dans le recueil de Gherardi.

m'a vu briller avec applaudissement aux yeux de la plus polie et de la plus connoisseuse nation de la terre, j'aurois ici un fort beau champ à satisfaire mon amour propre. Je dirois que j'ai plus fait en commençant, et dans mes tendres années, que les plus illustres acteurs n'ont su faire après vingt années d'exercice dans la force de leur âge. Mais je proteste que, bien loin de m'être jamais enorgueilli de ces rares avantages, je les ai toujours regardés comme des effets de mon bonheur, et non pas comme des conséquences de mon mérite ; et si quelque chose a su flatter mon âme dans ces rencontres, ce n'a été que le plaisir de me voir universellement applaudi après l'inimitable monsieur Dominique, qui a porté si loin l'excellence du *naïf* du caractère d'Arlequin, que quiconque l'a vu jouer trouvera toujours quelque chose à redire aux plus habiles et aux plus fameux Arlequins de son temps. »

La descente de Mezzetin aux enfers est une turlupinade tout à fait indigne de Regnard. Mezzetin descend aux enfers pour retrouver sa femme Colombine, de même qu'Orphée est allé chercher Eurydice, et Pluton lui donne la permission de l'emmener ainsi que toutes les autres femmes des enfers y compris Proserpine, tant il est las des troubles que le sexe féminin apporte dans son sombre royaume. Les expressions fort grossières et les sentiments peu délicats dont Regnard a abusé dans ses meilleurs ouvrages en s'abandonnant avec trop de facilité à ce genre de comique, n'ont ici pour se faire excuser aucun trait d'esprit, aucune originalité d'action. Les scènes d'*Arlequin homme à bonne fortune* ont plus de comique que celle de *la Descente de Mezzetin aux enfers ;* mais elles ne sont pas d'un goût beaucoup plus relevé. M. Brocantin a deux filles, l'aînée veut être mariée avant la cadette ; mais la cadette tient à être mariée le même jour que sa sœur, et exprime son désir en termes peu modestes. Arlequin, qui fait la cour à la plus jeune, est un joli homme, connu de toutes les dames de Paris, qui lui font des cadeaux. La pièce débute par une scène assez plaisante, quoiqu'elle se rap-

proche plus de la parade que de la comédie, scène dans laquelle Arlequin examine à son lever trois robes de chambre qu'il a reçues de ses maîtresses. On frappe à sa porte, et son valet Mezzetin va voir quelle est la personne qui demande à entrer. Il annonce d'abord, à peine éveillé qu'il est, la dame qui a envoyé la première robe de chambre. Arlequin se hâte de revêtir cette robe ; puis il annonce par erreur la seconde dame. Arlequin passe la seconde robe de chambre ; puis enfin, mieux avisé, il reconnaît la troisième dame. Arlequin met aussitôt la troisième robe de chambre : ce qui le fait paraître un peu gros, donne des soupçons à la visiteuse et amène une querelle jalouse. On voit bientôt Arlequin dépouiller sans remords de ses bijoux la jeune Colombine : c'était l'usage de certains chevaliers et surtout des officiers en quartier d'hiver de vivre aux dépens de leurs maitresses ; car Dancourt et Regnard sont revenus souvent sur ce sujet. La scène la plus comique est la scène de la tirade. C'est une scène du genre de celles que Molière a introduites dans *le Mariage forcé*. Arlequin va consulter un avocat (et c'est Colombine qui fait l'avocat) sur la question de savoir s'il doit épouser une brune ou une blonde, et Colombine l'empêche de parler pendant un quart d'heure par son étourdissant babil. On trouve encore une scène assez piquante entre Isabelle, fille aînée de M. Brocantin, et M. Bassinet, vieil apothicaire, que son père prétend lui faire épouser. Isabelle, travestie en cavalier, dit à M. Bassinet beaucoup de mal de sa future et se vante même de reposer la tête sur le même oreiller. M. Bassinet, scandalisé, renonce à son mariage. Le dénoûment est une folie intitulée *scène de curiosités*, dans laquelle on voit les tableaux de Teniers représentés par des personnages naturels. Ce sont de véritables tableaux vivants, qui, par malheur, n'ont aucun rapport avec la pièce. Dans la *Critique d'Arlequin* que Regnard a composée également pour les Italiens, il fait parler ainsi une baronne : « C'est une chose qui crie vengeance que le mauvais goût de Paris et l'âpreté qu'on a en ce pays-ci pour les sottises ! Je suis sûre

que si l'on jouait cette comédie-là en province, en trente ans il n'y aurait pas un chat. » La baronne avait bien quelque raison.

Dans *les Filles errantes*, Colombine est une Agnès qui, ayant reçu dans son auberge, en l'absence de son père Mezzetin, un jeune homme fort poli, mais très difficile à coucher, se croit obligée d'être aussi civile que lui, et de civilités en civilités finit par lui offrir sa chambre, voyant que toutes les autres ne peuvent l'accommoder. Colombine a eu le tort d'y rester, et Mezzetin sent le besoin de réparer par un mariage cet excès de civilités. Isabelle a été séduite aussi par Cinthio, et Arlequin, en commissaire, le condamne à être pendu s'il ne l'épouse, ce qu'il consent à faire. Ce sont des scènes détachées de peu d'intérêt, dont la plus plaisante est celle où un certain capitaine hollandais vient redemander en France son vaisseau qu'on lui a coulé à fond et sa jambe qu'un boulet lui a emportée.

La Coquette de Regnard ouvre un cours de galanterie à l'usage des dames de Paris. Voici le portrait de la coquette, tel que le poète le trace dans des vers que Colombine intitule *La vraie morale d'une fille à marier :*

Une fille qui veut se faire
Un époux parmi des amants
Doit changer à tous les moments
Et de visage et de manière.
Tantôt d'un air modeste elle entre dans un cœur
Sous un faux semblant de sagesse,
Et tantôt, rallumant un feu de belle humeur,
Elle y porte à la fois la joie et la tendresse.
Elle sait sûrement, par un mélange heureux,
Délayer la douceur avecque la rudesse,
Du frein ou de l'épron *(sic)* usant avec adresse,
Suivant que l'animal est vif ou paresseux.

. . . .

Pour conserver les cœurs qu'elle a su préparer,
Elle tient toujours la balance
Entre la crainte et l'espérance,
Laissant un pauvre amant doucement s'enferrer.

Si quelqu'un, rébuté de son trop long martyre,
 Cherche à s'échapper du filet,
Par de fausses bontés alors on le retire.
On écrit, et Dieu sait le style du billet :
Un roi ne paierait pas tout ce qu'on lui promet.
 On se désespère, on soupire.
 Trac, l'oiseau rentre au trébuchet.
 . . . .
Lui parle-t-on d'amour, vante-t-on ses appas,
Elle impose silence en faisant la novice ;
Elle fait expliquer ceux qui n'en parlent pas,
 Et sait se démentir à visse.
D'un rire obéissant son visage est paré.
Le robinet des pleurs s'ouvre et ferme à son gré ;
Et, dispensant ainsi la rigueur, la tendresse,
 Crois-moi, cousine, en cet état,
C'est jouer de malheur, après tant de souplesse,
Si quelque dupe enfin ne tâte du contrat.

Colombine fait si bien que le bailli, qui était venu du Mans pour l'épouser, s'en retourne enchanté de manquer le mariage, et Colombine n'en éprouve aucun regret. Le bailli n'était point son fait.

Il est bien difficile de juger de l'ensemble de ces pièces dont Gherardi n'insère que les scènes françaises dans son recueil, supprimant toutes les scènes italiennes qui en composaient la moitié. Ce qui a fait donner le titre de *les Chinois* à une pièce de Regnard et de Dufresny c'est qu'Arlequin y joue le rôle d'un docteur chinois. Il s'agit de savoir si Octave, comédien de la comédie italienne, épousera Isabelle, fille de M. Roquillard, bourgeois assez épris du théâtre, ou bien si ce sera la Discorde, comédien du Théâtre-Français, et la scène la plus curieuse de la pièce est un parallèle entre les comédiens italiens et les comédiens français, parallèle qui devait plaire beaucoup au public de ce temps-là : voici cette scène, très spirituellement traitée d'ailleurs.

Le théâtre s'ouvre et l'on voit une marche de comédiens, moitié héroïques, moitié comiques. Ceux qui suivent Colombine sont comiques, et ceux de la suite d'Arlequin sont héroïques.

COLOMBINE, ARLEQUIN ET TOUS LES ACTEURS DE LA PIÈCE.

COLOMBINE. — Vous voyez devant vous Octave, fidèle de nom, Vénitien d'extraction, amoureux de profession et acteur sérieux de la troupe risible des comédiens italiens.

ARLEQUIN, *parlant pour les comédiens français.* — Halte là ! je m'oppose aux qualités ; dites bande des comédiens italiens, et non pas troupe ; c'est un titre qui n'appartient qu'aux comédiens français. Vous êtes encore de plaisants bohémiens !

COLOMBINE. — On voit bien que vous vous ressentez toujours de la fierté romaine ! Vous aimez les titres ; et si on n'y tient la main, vous vous mettrez de pair avec les mouleurs de bois, et vous prendrez dans vos affiches la qualité de conseillers du roi.

UN PORTIER *à Roquillard.* — Monsieur, il y a là-bas un gros homme qui fait le diable à quatre pour entrer. Il dit qu'il s'appelle le Parterre.

ARLEQUIN. — Malepeste ! Il faut lui ouvrir la porte à deux battants, c'est notre père nourricier. Qu'il entre (en payant, s'entend).

MEZZETIN *représentant le parterre habillé de diverses façons, ayant plusieurs têtes, un grand sifflet à son côté et plusieurs autres à la ceinture, prend Roquillard par le bras et le jette par terre.* — A bas, coquin !

ROQUILLARD. — Le Parterre a le ton impératif.

LE PARTERRE. — Qui vous fait si téméraire, mon ami, d'usurper ma juridiction ? Ne savez-vous pas que je suis le seul juge naturel, et en dernier ressort, des comédiens et des comédies ? Voilà avec quoi je prononce mes arrêts. (*Il donne un coup de sifflet.*)

On apporte un fauteuil au Parterre.

ARLEQUIN *au Parterre.*

Prends un siége, Parterre, prends, et sur toute chose,
N'écoute point la brigue en jugeant notre cause.
Prête, sans nous troubler, l'oreille à nos discours ;
D'aucuns coups de sifflet n'en interromps le cours...

LE PARTERRE *repoussant le fauteuil.* — Tu te moques, mon ami; le Parterre ne s'assied point. Je ne suis pas un juge à l'ordinaire, et de peur de m'endormir à l'audience, j'écoute debout.

COLOMBINE. — Le style impérial, l'attitude romaine et le clinquant héroïque de ce déclamateur pourraient m'alarmer, si je parlais devant un juge moins éclairé que Son Excellence monseigneur le Parterre.

ARLEQUIN. — Ah ! ah ! Son Excellence ! monseigneur ! Ah ! voilà bien les Italiens, qui tâchent d'amadouer l'auditeur dans un prologue, et font amende honorable pour demander grâce au Parterre !

LE PARTERRE. — Ils ont beau faire, ils n'en sont pas quittes à meilleur marché que les Français, et mes instruments à vent vont toujours leur train.

COLOMBINE. — Non, ce n'est point la flatterie qui me dénoue la langue ; je rends seulement les hommages dus à ce souverain plénipotentiaire. C'est l'éperon des auteurs, le frein des comédiens, le contrôleur des bancs du théâtre, l'inspecteur et curieux examinateur des hautes et basses loges, et de tout ce qui se passe en icelles; en un mot, c'est un juge incorruptible, qui, bien loin de prendre de l'argent pour juger, commence par en donner à la porte de l'audience.

LE PARTERRE. — Hélas! je n'ai pas seulement mes buvettes franches. Demandez-le plutôt à la limonadière.

COLOMBINE. — Néron, empereur et comédien italien, fait assez voir la prééminence dont il est question. Tout le monde

sait qu'il courut la Grèce dans une de nos troupes, et l'histoire ne fait point mention qu'il ait jamais monté sur le théâtre du faubourg Saint-Germain.

ARLEQUIN. — Néron! Voilà encore un plaisant farceur! Nous ne l'aurions jamais reçu dans notre troupe. Il était trop cruel, et on n'est pas accoutumé à trouver de la cruauté sur nos théâtres.

LE PARTERRE. — Si ce n'est à l'Opéra.

COLOMBINE. — En effet, pour donner à l'univers un comédien italien, il faut que la nature fasse des efforts extraordinaires. Un bon Arlequin est *naturæ laborantis opus*, elle fait sur lui un épanchement de tous ses trésors ; à peine a-t-elle assez d'esprit pour animer son ouvrage. Mais pour des comédiens français, la nature les fait en dormant ; elle les forme de la même pâte dont elle fait les perroquets, qui ne disent que ce qu'on leur apprend par cœur; au lieu qu'un Italien tire tout de son propre fond, n'emprunte l'esprit de personne pour parler, semblable à ces rossignols éloquents qui varient leur ramage suivant leurs différents caprices.

ARLEQUIN. — Vous, des rossignols? Ma foi, vous n'êtes tout au plus que des merles, que le Parterre prend soin de siffler tous les jours.

LE PARTERRE. — Cela n'est pas vrai. Les Italiens me donnent le mardi et le vendredi pour me reposer; mais chez les Français je n'ai pas un jour pour reprendre mon haleine.

COLOMBINE. — Si l'on regarde l'intérêt, qui est le seul point de vue dans les mariages d'aujourd'hui, un comédien italien l'emportera toujours sur un Français. Il fait moins de dépense en habits, sa part est plus grosse, et il ne faut quelquefois qu'une médiocre comédie pour faire rouler toute l'année un comédien italien.

ARLEQUIN. — Je le crois bien! Il est aisé de rouler quand on n'a qu'une moitié de carrosse à entretenir. Une cavale et deux roues font tout l'équipage de Pasquariel.

COLOMBINE. — Nos équipages seraient aussi superbes que les vôtres si nous voulions faire des exactions sur le public, et mettre, comme vous, nos premières représentations au double.

ARLEQUIN. — Est-ce qu'un bourgeois doit plaindre trente sous pour être logé pendant deux heures dans l'hôtel le plus magnifique et le plus doré qui soit à Paris ?

COLOMBINE. — Hé ! ne nous vantez pas toutes les magnificences de votre hôtel. Votre théâtre, environné d'une grille de fer, ressemble plutôt à une prison qu'à un lieu de plaisir. Est-ce pour la sûreté des jeunes gens qui sortent de la Cornemuse ou de chez Rousseau, et pour les empêcher de se jeter dans le Parterre, que vous mettez des garde-fous devant eux ? Les Italiens donnent un champ libre sur la scène à tout le monde. L'officier vient jusque sur le bord du théâtre étaler impunément aux yeux du marchand la dorure qu'il lui doit encore. L'enfant de famille, sur les frontières de l'orchestre, fait la moue à l'usurier qui ne saurait lui demander ni le principal ni les intérêts. Le fils mêlé avec les acteurs rit de voir son père avaricieux faire le pied de grue dans le parterre, pour lui laisser quinze sous de plus après sa mort. Enfin le Théâtre-Italien est le centre de la liberté, la source de la joie, l'asile des chagrins domestiques ; et quand on voit un homme à l'hôtel de Bourgogne, on peut dire qu'il a laissé tout son chagrin chez lui, pourvu qu'il y ait laissé sa femme.

LE PARTERRE. — J'en connais qui laissent quelquefois leurs femmes seules au logis, et qui les retrouvent ici en fort bonne compagnie.

COLOMBINE. — Le tout mûrement considéré, je conclus qu'un comédien italien est préférable par toutes sortes de raisons à un Français.

ARLEQUIN. — Je réclame pour maître Titus de la Discorde, comédien d'heureuse mémoire, chevalier seigneur du Cid, baron de Bérénice, Phèdre, Iphigénie, et autres pièces de sa dépen-

dance; Français de nation, Grec ou Romain de profession, *ad libitum*.

LE PARTERRE. — Voilà de belles qualités; mais, par malheur, elles ne paraissent qu'aux chandelles, et s'en vont en fumée sitôt qu'elles sont éteintes.

ARLEQUIN. — Cicéron, dans son oraison *pro Roscio amerino comœdo*, compare une troupe de comédiens à un coche attelé de différents animaux. Le cheval veut aller à droite, l'âne à gauche, le bœuf tire à plein collier, tandis que la mule rétive et malicieuse s'arrête tout court.

LE PARTERRE. — Et moi, je suis le charretier qui fouette ceux qui ne tirent pas à propos. (*Il fait aller son sifflet.*)

ARLEQUIN. — Qui peut douter, messieurs, que cette peinture ne représente au naturel l'attelage des comédiens italiens? Cicéron était Italien, il n'y avait point encore de comédiens français dans la république romaine; *ergo* voilà ces bœufs, ces ânes et ces mules, dont le prince de l'éloquence a voulu parler.

COLOMBINE. — Cela est faux. La mule est un animal stérile, et tout le monde sait que Marinette et Colombine ont des enfants tous les neuf mois.

LE PARTERRE. — *Exemplum ut talpa (en montrant Marinette grosse)*.

ARLEQUIN. — Qu'est-ce qu'un comédien italien? Un oiseau de passage, un étourneau qui vient s'engraisser en France, un vagabond sans feu ni lieu et sans parents.

COLOMBINE. — Sans parents? Oh! rayez cela de dessus vos papiers. Il n'y a point de comédien italien qui n'ait fait des alliances dans tous les quartiers de Paris.

ARLEQUIN. — Ces alliances-là ne lui donnent pas droit de bourgeoisie. Il faut avoir, comme les Français, pignon sur rue; un hôtel magnifique, bâti de leurs deniers, ou de ceux qu'ils ont empruntés; c'est un héritage hypothécable, une vigne qui n'est point sujette à la greffe, un champ fertile, ou pour quelques

paroles semées à tort et à travers on recueille tous les jours de l'argent comptant.

LE PARTERRE. — Cette hypothèque-là est bien casuelle. Il ne faut que le mauvais vent d'un sifflet pour envoyer la récolte à tous les diables.

ARLEQUIN. — Quand un comédien français n'aurait pour tout bien que sa seule garde-robe, il serait plus riche que toute l'Italie ensemble, et trouvera toujours une ressource chez le fripier. Le moindre petit confident a de quoi habiller dans un jour de triomphe toute la république romaine.

COLOMBINE. — Cela est vrai. Mais si tous les marchands à qui ils doivent leur tiraient chacun leurs plumes, ils feraient le rôle de la corneille d'Ésope, et seraient obligés de jouer les empereurs en Pinchina.

ARLEQUIN. — Je tombe d'accord qu'on doit quelque petite chose dans la rue Saint-Honoré; mais une part entière rebouche bien des trous, et trente ou quarante ans de service acquittent plus de la moitié des dettes d'un comédien.

LE PARTERRE. — On ne devrait pas faire crédit à ces messieurs-là. Ils me font toujours payer comptant, et ne me rendent jamais juste la passe de ma pièce de quinze sous.

ARLEQUIN. — Peut-on faire quelque parallèle entre le mérite d'un comédien français et celui d'un comédien italien? Le premier est le maître des passions, c'est le balancier qui fait mouvoir tous les ressorts de l'âme; c'est un pâtissier habile, qui, pétrissant à son gré la pâte du cœur humain, y insinue tantôt le poivre tragique ou le sel comique, comme dans un pâté de requête; et tantôt le sucre et l'eau rose de la tendresse, comme dans une dariole. Le comédien français, dis-je, est un vieux fiacre routiné, qui tient à la main les rênes des passions. Tantôt, faisant claquer son fouet, il excite le trouble et la terreur :

> Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans,
> Et tout ce que l'Espagne a nourri de vaillants...

Veut-il inspirer la pitié, il arrête sur le cul ses rosses fatiguées :

> N'allons pas plus avant ; demeurons, chère Œnone ;
> Je ne me soutiens plus, la force m'abandonne ;
> Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
> Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.

(Il se laisse tomber.) Voilà ce qui s'appelle retourner un cœur comme une omelette ! Et pour faire naître tant de différents mouvements dans l'esprit des auditeurs, il faut qu'un comédien français soit un Protée, qui change de face à tout moment, et qu'il ait l'art de peindre toutes les passions sur son visage.

COLOMBINE. — Je ne sais quelle couleur les passions prennent sur le visage de vos comédiens, mais sur celui de vos comédiennes, elles sont toutes peintes en rouge.

LE PARTERRE. — Je crois que les deux troupes se servent du même peintre, c'est à peu près la même nuance.

ARLEQUIN. — *Quæ cum ità sint*, je conclus que Roquillard est un sot s'il ne marie pas Isabelle à la Discorde. En donnant sa fille à un comédien italien, il ne lui donne tout au plus qu'un homme. Arlequin est toujours Arlequin, le docteur toujours le docteur ; au lieu qu'un comédien français est un mari en plusieurs hommes. Tantôt homme de robe et tantôt homme de guerre ; aujourd'hui César et demain Mascarille. Ah ! que c'est un grand plaisir pour une femme de tâter un peu de tout, et de pouvoir mettre un mari à toutes sauces ! *Finis coronat opus.*

JUGEMENT DU PARTERRE.

LE PARTERRE. — Pour reconnaître en quelque façon le désintéressement de la troupe italienne, qui ne me fait jamais payer que quinze sous, et qui me donna la comédie gratis à la prise de Namur, j'ordonne qu'Octave épousera Isabelle.

ARLEQUIN *jetant ses plumes.* — *O tempora ! ô mores !* J'appelle de ce jugement aux loges.

LE PARTERRE. — Mes jugements sont sans appel...

La Baguette de Vulcain, comédie en un acte fut mise au théâtre par Regnard et Dufresny.

C'était beaucoup trop de deux hommes d'esprit comme Regnard et Dufresny pour produire cette bagatelle assez insignifiante. Arlequin, sous les traits de Roger, réveille Bradamante endormie depuis deux cents ans, et dans cette scène il y a quelques jolis détails sur l'amour du bon vieux temps, et l'amour tel qu'il se pratiquait du temps de Regnard. Arlequin, grâce à sa baguette, retrouve ensuite les maris perdus, mais seulement les maris qui ont quelque rapport avec le dieu Vulcain. C'est une suite de plaisanteries usées sur les infortunes conjugales. La querelle des anciens et des modernes, fort débattue alors, y trouve place, et donne lieu à ces équivoques grossières que Regnard se permettait volontiers. La baguette d'un certain Jacques Aimard, charlatan alors en vogue, avait été l'origine de cette comédie.

La Naissance d'Amadis, de Regnard, est une parodie de l'Amadis des Gaules tout à fait au dessous du talent de l'auteur. Périon séduit Élysène, fille du roi Carinthas, et cette séduction fournit à Regnard toutes sortes d'épigrammes plus ou moins délicates contre les filles qui dès quinze ans ont le plus vif désir d'être mariées. Il revient fréquemment dans toutes ses comédies italiennes sur ce chapitre-là.

Dufresny donna au Théâtre-Italien en 1696, une comédie intitulée *Attendez-moi sous l'orme*, en deux actes, après une comédie portant le même titre et dont l'auteur est Regnard. On a souvent confondu les deux pièces. Dans la comédie de Dufresny, il est question d'un orme qui éprouve la vertu des filles; cet orme, nommé l'orme de Lucrèce, ouvert au milieu, se referme sur les filles qui se sont laissé dérober quelques faveurs par leurs amants. Il faut avoir été parfaitement sage pour s'asseoir dans l'intérieur de l'orme. Rien de semblable dans la pièce de Regnard. Dorante, officier réformé, qui ne paye pas son

valet, est joué par lui et par une certaine Lisette : il lui font manquer un mariage avec Agathe, jolie fermière, que sa tournure militaire a charmée, et qui est près d'oublier, à cause de lui, Colin, son amoureux, frère de Lisette. Cette Lisette se travestit en riche veuve, provoque une déclaration de Dorante, qui lui fait la cour afin de rétablir ses affaires, en assez mauvais état. Pasquin amène Agathe au rendez-vous sous l'orme, et Agathe furieuse rend son cœur à Colin en voyant l'infidélité de Dorante. Le refrain de la pièce, *Attendez-moi sous l'orme*, est un vieux proverbe.

La Foire Saint-Germain, de Regnard et Dufresny comme toutes les revues de ce genre, est un cadre dans lequel les auteurs faisaient passer toutes les curiosités du moment; une véritable lanterne magique. Cette comédie se fait lire avec un certain agrément. Le docteur est à la recherche de sa pupille Angélique; c'est un objet perdu qu'il a fait afficher sur tous les murs par les soins de son valet Pierrot. Arlequin et Colombine l'entreprennent, et finissent par le dégoûter d'Angélique, qu'ils lui dépeignent comme une fille très légère; et Octave, l'amant d'Angélique, déguisé en anthropophage, lui cause une peur extrême et le force à consentir au mariage. La scène la plus curieuse de toute cette folie, où l'on trouve jusqu'à la parodie d'une tragédie de *Lucrèce*, est une scène ajoutée après coup sur l'aventure de deux dames de qualité dont les carrosses se rencontrèrent sans qu'aucune des deux dames voulût céder le pas à l'autre. Le commissaire fut obligé de s'en mêler et de faire reculer les deux carrosses en même temps.

La dernière pièce de Regnard et de Dufresny que Gherardi ait recueillie est intitulée *les Momies d'Égypte*. Elle se passe encore à la foire Saint-Germain et renferme des scènes assez comiques. Arlequin et Colombine s'entendent pour duper M. et madame Jacquemard. Colombine se fait courtiser par monsieur, Arlequin par madame, et ils les dépouillent du mieux qu'ils peuvent, en leur faisant voir les momies d'Egypte, et

entre autres *Marc-Antoine* et *Cléopâtre* qu'ils représentent eux-mêmes. Ce sont toujours les mêmes mœurs, toutes pleines de friponneries; elles étaient en usage sur la scène italienne, et Regnard les a transportées avec trop de liberté sur la scène française. On s'étonnerait qu'il ait travaillé si follement pour le Théâtre Italien, lui, riche et maître de ses loisirs, s'il n'avait eu probablement dans ce travail un exercice excellent. Il se tenait en haleine ; il se conservait la main.

Une dispute s'éleva, après la réussite du *Joueur*, entre Regnard et son ancien collaborateur Dufresny, qui prétendit que l'idée de la pièce et même la plupart des détails lui appartenaient. Regnard répondit à cette prétention par la préface suivante, qui est fort dure pour Dufresny.

« Cette comédie eut, dit-il en parlant de son *Joueur*, beaucoup « plus de succès que l'auteur et les acteurs n'avaient osé l'espé- « rer. Il y avait contre elle une cabale très forte, et d'autant « plus à craindre qu'elle était composée des plus séditieux fron- « deurs des spectacles, et suscitée par les injustes plaintes d'un « plagiaire, qui produisait une autre pièce en prose sous le même « titre et qui la lisait tous les jours dans les cafés de Paris. Les « personnes qui s'intéressent à la réussite de cette seconde comé- « die du *Joueur* ont publié d'abord que la première était très « mauvaise. La cour et la ville en ont jugé plus favorablement ; « et il serait à souhaiter pour eux que l'ouvrage qu'ils protégent « eût une destinée aussi heureuse. »

Dufresny donna au Théâtre Italien sa comédie *le Chevalier Joueur* deux mois après celle de Regnard, et elle tomba. Regnard, comme on le dit alors, avait été le *bon larron*, car il est certain que les deux pièces, se ressemblant et par le fond et par l'intrigue, et par le nom même des personnages, les auteurs se sont volé mutuellement leurs idées dans l'intimité de la collaboration. La pièce de Dufresny a l'air d'être le *scenario* de celle de Regnard; elle renferme deux scènes excellentes, dont Regnard n'a pas profité : celle où Dufresny fait paraître un marquis joueur

dont la poitrine s'est ruinée dans les veilles, et qui ne parle qu'en toussant. Voici l'entrée du marquis.

LE CHEVALIER, FRONTIN, LE MARQUIS.

LE CHEVALIER. — C'est monsieur le marquis ; hé de quel pays venez-vous donc? Quoi ! des mois entiers sans visiter les bassettes ? Cela n'est pas permis, à moins que l'on ne soit mort.

LE MARQUIS *toussant et parlant de la poitrine par secousses, et s'arrêtant au bout de chaque phrase.*—Qu'heu..... qu'heu..... je viens de me mettre au lait à une de mes terres ; les veilles, qheu, les disputes, qu'heu, les jurements nous ruinent la poitrine, à nous autres joueurs ; vous devriez aussi vous mettre au lait. Le lait est un grand remède, qu'heu, je m'en trouve fort bien, qu'heu ; mais je vous dis fort bien, qu'heu, q, fort bien, q, fort bien, q, fort bien. *Il tousse jusqu'à extinction.*

FRONTIN. — Vous voilà guéri, votre poitrine joue de son reste.

LE MARQUIS. — En arrivant j'apprends une grande nouvelle.

LE CHEVALIER. — On vous a dit peut-être que je me suis retiré du jeu?

LE MARQUIS. — Non, qu'heu.... ce n'est pas cela, qu'heu... c'est votre mariage, je vous félicite... cinquante mille écus, dit-on?...

LE CHEVALIER. — L'argent me touche peu ; c'est un mariage d'inclination.

LE MARQUIS. — Pour la beauté ou pour l'argent, c'est toujours inclination.

LE CHEVALIER. — Et vous, marquis, ne vous lassez-vous point de la vie de garçon?

LE MARQUIS. — Pas encore, qu'heu... je me marierai, qu'heu... quand j'aurai la goutte.

FRONTIN. — La goutte et les poitrines au lait font la moitié des mauvais ménages.

LE CHEVALIER. — Pour moi qui aime la vie réglée, je vais m'établir solidement.

LE MARQUIS. — Je ne vois point d'établissement plus solide, que de ponter qu'heu... contre une certaine dupe qui taille chez la baronne; c'est un gros bœuf, qu'heu... qu'heu... riche et bête à l'avenant; il taille tant qu'il a de l'argent, et il a de l'argent tant qu'il veut.

LE CHEVALIER. — Bonne pratique, ma foi! bonne pratique!

LE MARQUIS. — Il a pris la banque de la bassette pour se faire des amis : par politesse il oublie les cartes des dames, et il paye les hommes deux fois pour éviter les querelles.

FRONTIN. — On vous veut tenter; monsieur le marquis au lait a fleuré la bourse.

LE MARQUIS. — Si vous étiez d'humeur à vous enrichir...

LE CHEVALIER. — Non, marquis, non.

FRONTIN. — Mon maître aime la pauvreté.

LE MARQUIS. — C'est une tonne d'or que ce gros faquin-là, jamais banquier n'a taillé plus libéralement.

LE CHEVALIER. — En un mot comme en mille je ne joue plus, je ne veux plus jouer.

LE MARQUIS. — Cela s'appelle n'être bon à rien, qu'heu; bon à rien : je vais donc courir les spectacles.

LE CHEVALIER. — Opéra ou comédie?

LE MARQUIS. — Non, qu'heu... non, un spectacle, bien plus magnifique. Quatre de nos plus gros acteurs vont commencer une représentation la plus éblouissante; ils ont cavé chacun trois mille louis d'or, qu'heu; je suis curieux de voir douze mille louis d'or sur un tapis : cela ne se voit pas tous les jours.

LE CHEVALIER. — La représentation en sera pathétique, mais je vous jure...

LE MARQUIS. — C'est prudemment fait, pour en avoir le plaisir il ne faut être que spectateur.

FRONTIN. — Pour être spectateur tranquille, laissez-moi cette bourse.

LE MARQUIS. — Pour moi, on me permet de perdre ma centaine, et je la risquerai... douze mille louis d'or.... en or, d'or, d'or, en or, d'or.

LE CHEVALIER. — J'avoue que c'est un spectacle à voir.

FRONTIN. — C'est un spectacle où vous n'entrerez jamais sans payer.

LE MARQUIS. — Voyez cela, chevalier.

LE CHEVALIER. — Quand je le verrais, je ne serais point tenté.

LE MARQUIS. — Je le crois, vous êtes homme sage, vous, et je vous empêcherai bien d'être tenté, je vous défends de manier la carte, vous êtes trop malheureux, heu... il ne faut point jouer, heu... allons, allons, je vous en empêcherai bien, allons, allons.

LE CHEVALIER. — Écoutez, j'irai, mais au moins vous me promettez que je ne jouerai point.

FRONTIN. — Et moi je vous promets que vous jouerez.

La seconde scène n'est pas moins comique; c'est la contrepartie de celle-là.

FRONTIN, LE MARQUIS, LE CHEVALIER.

LE CHEVALIER *un jeu de cartes à la main.* — Vous me coupez la gorge! oui, monsieur, c'est me couper la gorge que de me quitter sur ma perte; je prends cinq cents pistoles de suite contre un portrait que je veux ravoir.

LE MARQUIS. — Ma poitrine, qu'heu, ma poitrine; la vie m'est plus chère que l'argent, qu'heu, qu'heu. Il y a huit jours que je n'ai dormi.

LE CHEVALIER. — Il faut dormir, monsieur, il est permis de dormir, dormez, monsieur, dormez, dormez; mais tenez-moi jeu seulement le reste de la nuit.

LE MARQUIS. — Oh! vous êtes insatiable, qu'heu; je vous gagne cinq cents pistoles sur votre parole, ne devez-vous pas être content?

LE CHEVALIER. — Je le suis aussi...

LE CHEVALIER. — Je le suis aussi, je ne me plains pas de vos manières, vous êtes beau joueur, honnête joueur, galant homme. (*A Frontin.*) Frontin, apporte un flambeau; monsieur me va faire la grâce de me donner encore une taille.

LE MARQUIS. — Non, monsieur, qu'heu, je ne veux point vous pousser à bout.

LE CHEVALIER. — Hé! monsieur, achevez-moi, par grâce, ruinez-moi, abimez-moi, que je vous aie cette obligation-là, ruinez-moi.

LE MARQUIS. — Hé morbleu! ne l'êtes-vous pas ruiné?

LE CHEVALIER *se jetant à genoux.* — Je vous en conjure, abîmez-moi.

LE MARQUIS. — J'y ai fait tout de mon mieux, bonsoir.

On remarque aussi une vive apostrophe du chevalier aux cartes qui lui ont fait perdre une importante partie : « Ah! traître de valet : tu es ma carte d'aversion... d'aversion! Tu es ma bête, bourreau, scélérat, infâme... Bon, que n'es-tu en vie! Que je suis malheureux!... injuste valet de pique, que t'ai-je fait pour me persécuter... » Cela est de bonne comédie. Le style de Dufresny est en général fin et distingué et moins irrespectueux que celui de Regnard, mais il n'en a ni la verve, ni la facilité. On peut néanmoins reprocher à Regnard beaucoup de vers faibles ou mal rimés qui témoignent d'une grande précipitation dans le travail.

Marivaux, après avoir débuté par *Arlequin poli par l'Amour*, donna au Théâtre Italien, *la Surprise de l'Amour*, comédie en trois actes. Toute la subtilité qui a fait passer le nom de Marivaux en proverbe se trouve dans cette comédie, prélude d'œuvres plus importantes. Il s'agit d'un certain Lélio et d'une certaine comtesse, qui ont juré, l'un, haine aux femmes, l'autre, haine aux hommes, et qui viennent à s'aimer tout en disant du mal de l'amour, et en se voyant pour la première fois. *La Double Inconstance*, de Marivaux, se fit aussi applaudir par la finesse de ses portraits. On ne lui reprocha qu'un peu trop de métaphy-

sique, ce défaut dont Marivaux ne se corrigea jamais. *L'Illustre aventurier* ou *le Prince travesti*, du même auteur, ressemble à un imbroglio espagnol. On y trouve peu de vraisemblance et beaucoup d'esprit. *La Fausse suivante* est dans le caractère de *la Surprise de l'Amour*. *L'Ile des esclaves* montre Marivaux sous le jour de la philosophie. L'île des esclaves est une île où tous les maîtres qui abordent sont changés en valets, et tous les valets en maîtres. Trois ans d'esclavage guérissent les maîtres de leur orgueil, de leurs exigences, de leur dureté. Iphicrate tombe au milieu de cette république, avec son valet Arlequin, auquel il se voit forcé d'obéir. Enfin vinrent *les Jeux de l'amour et du hasard* et *les Fausses confidences*.

Les Sincères eurent beaucoup de succès. Le rôle de la marquise avait été composé pour la célèbre Sylvia, qui fit le succès de la plupart de ces héroïnes capricieuses et susceptibles, si promptes à s'enflammer ou à changer d'amants que Marivaux aimait tant. On a dit de cet auteur qu'il « s'amusait à peser des riens dans des balances de toile d'araignée. » Cela est vrai ; mais ces riens sont charmants, et mieux vaut ce travail de sylphe que de peser de lourdes marchandises dans des balances de cuivre.

Il est certain que Marivaux, par l'abus de l'esprit, l'amour des subtilités, la miévrerie des détails, a mérité encore qu'on appelât son style

> Une métaphysique où le jargon domine,
> Souvent imperceptible, à force d'être fine.

Mais, malgré tout cela, il plaît; on s'habitue à ses grâces minaudières; on ne voudrait pas qu'il fût autrement. Il a une originalité; comme Sainte-Foix, il a créé un genre; il est sorti des moules convenus. Il y a plus de mérite, après tout, à être plaisant et ingénu dans le faux que commun et plat dans le vrai. Il a suivi une route où tout le monde ne pourrait pas s'aventurer. Marivaux avait été élevé à l'école de La Mothe; il y avait puisé une certaine liberté d'esprit; les essais de sa jeunesse prou-

vent même par des côtés blâmables une révolte systématique contre toutes les choses consacrées. Marivaux commença en effet, au grand scandale de son temps, sur l'*Iliade* et le *Télémaque*, le travail que Scarron avait accompli sur l'*Énéide*. Il était ennuyé des livres sublimes comme le paysan d'Athènes l'était de la vertu d'Aristide. Par bonheur, Marivaux a inscrit sur sa coquille des ouvrages plus estimables que ces travestissements burlesques ; *les Fausses confidences*, *le Legs*, *l'Épreuve*, *les Jeux de l'amour et du hasard*, lui ont assigné au théâtre un rang distingué.

Les Sincères résument à merveille sa manière. Il n'a jamais été plus délié ni plus pointilleux. Deux personnages de sa façon, marqués d'une individualité assez bizarre, affectent la sincérité à tout propos. Ils s'appellent, l'un Ergaste, l'autre la marquise. Ce sont deux types à part. Charmés de leur mutuelle franchise, tant que leur franchise a consisté à se donner des éloges réciproques, ils se proposent de passer leurs jours ensemble et de s'épouser; mais du moment que la franchise vient à s'exercer sur les défauts, adieu l'amour et le mariage ! ils finissent par se détester. Voilà l'effet de la sincérité ! Comment voulez-vous, en effet, que la marquise s'entende dire froidement qu'Araminte est plus belle qu'elle ! et Ergaste peut-il s'accommoder de la figure décharnée dont on le gratifie en retour ? Il en résulte que l'hypocrisie se cache derrière ce grand amour de la sincérité, et que vous ne pardonnez jamais à ceux qui ont la maladresse de s'apercevoir de vos défauts. De là vient encore qu'on a toujours un fond de rancune contre ses amis.

Boissy, Sainte-Foix, Dalainval, Guyot de Merville, enrichirent aussi le théâtre italien. Boissy, versificateur spirituel, était excellent dans le genre épisodique et léger. On connaît les grâces un peu maniérées de Sainte-Foix. Dalainval avait un comique plus franc ; Dalainval est l'auteur d'une de nos meilleures comédies, *l'École des Bourgeois*. Guyot de Merville, auteur estimable, vécut, comme Dalainval, dans une constante pauvreté; il eut

une fin malheureuse, il se noya dans le lac de Genève. *Le Consentement forcé*, donné au Théâtre-Français, est le meilleur ouvrage qui soit resté de lui.

Arlequin Hulla fit beaucoup de bruit. L'idée de cette pièce est assez bizarre et appartient aux contes arabes. Lorsqu'un mahométan a répudié sa femme, il ne peut la reprendre avant qu'un autre homme l'ait épousée et répudiée à son tour. C'est ce qu'on appelle un hulla. Arlequin, choisi pour hulla, retrouve justement une femme qu'il a aimée et ne veut plus la céder. Le cadi, dont sa maîtresse se trouve être la fille, arrange l'affaire d'Arlequin Hulla, l'opéra comique a fait Gulistan.

L'Esprit de Divorce, comédie en trois actes et en prose, de M. de Morand, particulièrement dirigée contre sa belle-mère, dont il avait à se plaindre, donna lieu à un fait assez plaisant, où se peint bien la susceptibilité des auteurs. Quelques personnes dans la salle ayant blâmé le caractère de la belle-mère, l'auteur s'avança aussitôt sur le bord du théâtre pour l'expliquer. Lorsque Arlequin annonça la pièce pour le lendemain, « une de ces « chenilles de théâtre, ou plutôt de ces vipères qui n'y viennent « que pour distiller le venin ! » dit M. de Morand, dont la tête était facile à s'échauffer, parut de nouveau ; il jeta chevaleresquement son chapeau au public en s'écriant : « Celui qui veut « voir l'auteur n'a qu'à lui rapporter son chapeau. » Le lieutenant-général de police crut devoir intervenir ; il condamna l'auteur à ne pas remettre les pieds au spectacle pendant tout un mois. L'auteur se hâta d'aller apprendre cette nouvelle au café Procope.

Le Théâtre Italien se livra souvent aux allégories, aux parodies, aux critiques des autres théâtres ; il fit figurer sur sa scène l'Opéra, la Comédie Française, le théâtre de la Foire ; il ne leur épargna pas la raillerie. L'*Œdipe* de Voltaire fut travesti. La parodie d'*Artémise* suivit de près. Ces parodies faisaient la désolation de Voltaire. La plus célèbre fut celle d'*Inès de Castro*, sous le titre d'*Agnès de Chaillot*.

On était dès alors lassé de la pompe tragique; la parodie s'égayait de la solennité de Melpomène. Mises toutes deux sur la scène du Théâtre Italien, la parodie, peu respectueuse, s'écriait en voyant la muse guindée de la tragédie : « Elle va » nous ennuyer, sauvons-nous. » Ces mots irrévérencieux sont fort caractéristiques. Il y a plus d'un siècle, on débitait sur un théâtre de Paris ce qu'on ne nous permet pas d'écrire à notre époque sans beaucoup de ménagements. Avec quelle lenteur la réforme a marché!

Le Théâtre Italien s'adjoignit enfin l'Opéra Comique par un traité avec l'Académie royale de Musique, qui en avait le privilége, et à dater de ce moment, il perdit son originalité. La comédie mêlée d'ariettes l'emporta. La suite de son histoire appartient à l'Opéra Comique.

PRINCIPAUX EMPRUNTS

FAITS

PAR LE THÉATRE FRANÇAIS

AU

THÉATRE ESPAGNOL

CHAPITRE PREMIER

CORNEILLE, ROTROU

Nous n'avons fait qu'indiquer en passant les emprunts faits par le théâtre français au théâtre espagnol. Nous nous réservions de consacrer à ce sujet un chapitre particulier. Hardy, qui composa cinq cents poèmes, puisa abondamment à cette source, et surtout à celle des nouvelles ; il en tira entre autres, *Cornélie, la Force du sang*, *Felismène, la Belle Égyptienne, Lucrèce ou l'Adultère puni, Frégonde ou le Chaste Amour ;* mais les pièces de Hardy n'ont pas laissé des traces dans notre littérature. Mairet, qu'on verra s'élever avec tant d'acrimonie contre les prétendus plagiats de Corneille, arrangea pour la scène française *las Mòcedades del duque de Ossuna* dc Christoval de Mourey y Silva, qu'il fit repré- senter avec succès en 1627 sous ce titre : *les Galanteries du duc d'Ossonne. Le Cid* veindra effacer toutes ccs pâles imitations, et de là la colère de Mairet !

Nous extrayons du volume que nous avons publié, sur *le Cid*, tout ce qui est relatif à la composition de la pièce de Corneille, dont lc génie s'est inspiré du *Romancero* et de la comédie de Guillen de Castro, *las Mocedades del Cid* (la Jeunesse du Cid) (1).

(1) Documents relatifs à l'*Histoire du Cid* déjà indiqués, et parmi lesquels on trouve la traduction de la comédie de Guillen de Castro et celle de Diamante.

Corneille, quoi qu'en aient dit Voltaire, La Harpe et Sismondi, n'a pu avoir connaissance de la pièce de Juan Baptiste Diamante, *el Honrador de su padre*, puisque cette pièce n'a paru que vingt-deux ans après son *Cid*, dont elle n'est qu'une contrefaçon à la mode espagnole, en y ajoutant quelques scènes de Guillen de Castro, et l'élément comique de plus.

Voici les matériaux que Corneille a mis en œuvre d'après son propre aveu, Il paraît avoir ignoré l'existence du *poème du Cid* et de la *chronique rimée*, qui ont précédé *le Romancero*.

Le Romancero est une épopée de vaillance et d'amour, un précieux joyau que l'Espagne peut montrer aux autres nations privées de traditions aussi héroïques. Les plus belles pages de son histoire ont été conservées et embaumées dans ces vers d'auteurs souvent inconnus, mais tous animés du même esprit patriotique. Ces pages, livrées aux vents comme les feuilles des sybilles, dépeignent admirablement, dans leur naïveté charmante ou dans leur belliqueuse ardeur, les mœurs du moyen âge espagnol et les luttes terribles des chrétiens et des Maures pour la domination d'un pays aimé des cieux. Corneille a appelé, avec raison, ces romances « les lambeaux de pourpre de l'histoire. »

La première romance consacrée au Cid raconte l'épreuve à laquelle le vieux don Diegue Laynez, après avoir reçu un soufflet du comte de Lozano, soumet son fils Rodrigue et ses autres enfants, car Rodrigue a deux frères.

Diegue Laynez, pensant à l'outrage qu'on a fait à sa maison, noble, riche et ancienne, avant *Inigo* et *Abarca*, et voyant que les forces lui manquent pour la vengeance, ne peut dormir, ni manger, ni lever les yeux de dessus terre, et n'ose plus sortir de sa maison.

Il fait appeler ses enfants, et, sans leur dire un seul mot, leur serre tour à tour les mains de telle sorte que les premiers disent : « Assez, seigneur, que voulez-vous et que prétendez-vous? Lâchez-nous au plus tôt, car vous nous tuez. »

Mais quand il vient à Rodrigue, les yeux enflammés, tel qu'un tigre, dit le *Romancero*, Rodrigue s'écrie : « Lâchez-moi, mon père, dans cette mauvaise heure; lâchez-moi dans cette heure mauvaise, car si vous n'étiez pas mon père, je vous déchirerais les entrailles. »

Le vieillard, pleurant de joie, embrasse son fils, lui révèle son injure et lui donne sa bénédiction et l'épée avec laquellè est tué le comte Lozano. Rodrigue va trouver le père de Chimène et lui adresse ce discours :

Reproches du Cid au comte de Gormaz (1).

« Il n'est pas d'un homme de sens ni d'un infançon de bien de faire affront à un hidalgo qui vaut mieux que vous. Les transports impétueux de votre farouche audace ne doivent pas exercer sur les hommes anciens leur virile fureur. Ce ne sont pas de belles actions pour les hommes de Léon que de frapper au visage d'un vieillard et non à la poitrine d'un infançon. Vous saurez que c'était mon père, descendant de Laynez Calvo, et que ceux-là ne souffrent pas de torts, ceux-là qui ont de bons blasons. Comment se fait-il que vous ayez osé vous en prendre à un homme que Dieu seul, moi étant son fils, pouvait traiter ainsi; un autre, non. Vous avez obscurci sa noble face d'un nuage de déshonneur; mais je dissiperai cette ombre, car ma force est celle du soleil. Il faut que le sang lave la tache faite à l'honneur, et ce doit être, si je ne me trompe, le sang même du malfaiteur. Ce sera le vôtre, comte tyran, puisque son ardeur vous a poussé à cette injure en vous ôtant la raison. Vous avez porté la main sur mon père, devant le roi, dans un accès de fureur; songez que vous lui avez fait outrage, et que, moi, je suis son fils. Vous avez mal agi, comte; je vous provoque comme traître, et voyez, quand je vous attends, si vous me causez

(1) Auteur anonyme.

quelque peur. Diegue Laynez m'a fait sortir pur comme l'or de son creuset; je prouverai ma noblesse sur vous, homme au cœur faux; il ne vous servira de rien d'être un grand guerrier; j'ai, pour vous combattre, mon épée et mon cheval. » Ainsi parla au comte Lozano le bon Cid Campeador, qui, depuis, par ses hauts faits, mérita ce nom. Il se vengea en lui donnant la mort, lui coupa la tête, et, satisfait, s'agenouilla avec elle devant son père. »

Rodrigue, après avoir tué le comte, rapporte donc la tête du coupable au vieillard qui, assis devant sa table, n'avait pas voulu manger jusque-là. Don Diegue, en voyant cette tête coupée, fait asseoir son fils à la place d'honneur.

Chimène, fille du comte, vient alors demander justice au roi et aux seigneurs de la cour.

Don Diegue, accompagné de trois cents gentilshommes, arrive de son côté. Mais cinq rois maures sont entrés en Castille, et Rodrigue, ne prenant conseil que de lui-même, s'élance sur Babieca, son généreux coursier, fait appel à ses gens et sort du château de Bivar pour donner un grand assaut aux Maures qui s'étaient retirés dans la forteresse de Montes d'Oca après avoir ravagé le pays. Il fait les cinq rois prisonniers et s'empare du butin. Chimène expose en vain ses prétentions. Le roi fait entendre à Chimène qu'il voudrait mieux pour elle épouser Rodrigue, qui a agi en brave homme, que de le faire périr. Chimène se rend un peu promptement à ces raisons positives. Rodrigue consent avec plaisir au mariage et dit à Chimène : « J'ai tué ton père, Chimène, mais non en trahison; j'ai tué un homme et je te donne un homme. Me voici à tes ordres; et en place d'un père mort, tu as acquis un époux honoré. » « Cela parut bien à tous, » ajoute le *Romancero*.

Chimène a pris son parti : elle aime le Cid, et lorsqu'il part pour la guerre elle est dans la désolation.

Chimène se plaint du départ du Cid (1).

« Alarme ! alarme ! » sonnaient les clairons et les tambours. « Guerre, feu et sang ! » disaient leurs épouvantables clameurs. Le Cid dispose ses gens ; tous se mettent en ordre, quand, pleurante et humble, Chimène Gomez s'écrie : « *Roi de mon âme et comte de cette terre, pourquoi me quittes-tu? Où vas-tu? Dans quel lieu?* Que si tu es un Mars à la guerre, tu es Apollon à la cour, où ton regard tue les belles dames comme là-bas ta main les Maures féroces. Devant tes yeux se prosternent et s'agenouillent les rois maures et les filles des nobles rois chrétiens.

« *Roi de mon âme...*

« Déjà les habits de fête se changent en brillants morrions; les blanches toiles de Londres en harnais de Milan ; les chausses en grèves de fer et les gants embaumés en gantelets. Nous devons aussi changer nos âmes et nos cœurs.

« *Roi de mon âme...* »

En entendant les tristes plaintes de son épouse chérie, le Cid ne peut s'empêcher de la consoler et de pleurer : « Essuyez, madame, lui dit-il, vos yeux jusqu'à mon retour. » Elle, contemplant les siens, ne cessait de répéter sa plainte :

« *Roi de mon âme et comte de cette terre, pourquoi me quittes-tu? Où vas-tu? Dans quel lieu?* »

Cependant Chimène continue à se plaindre de l'isolement dans lequel son mari la laisse ; tandis qu'il passe son temps à guerroyer, elle écrit au roi. La lettre de Chimène est d'une simplicité parfaite : « Elle n'a aucune joie, dit-elle, avec son mari : ou bien il est absent, ou, lorsqu'il est près d'elle, il s'endort dans ses bras, agité et rêvant aux batailles. Était-ce la peine de lui donner une pareille épouse? » Le roi adresse à Chimène une réponse spirituelle, mais peu discrète au sujet de l'état dans

(1) Auteur anonyme.

lequel il sait que le Cid l'a laissée. Ne va-t-elle pas être mère avant peu? La réputation de Rodrigue s'étend au loin, et voici à quelle occasion il reçut le surnom de Cid.

Cinq rois maures envoient des présents au Cid (1).

« Rodrigue était à Zamora, à la cour du roi Ferdinand, père de ce roi malheureux qu'on a appelé don Sanche, lorsqu'arrivèrent des messagers des rois tributaires; ils demandèrent Rodrigue de Bivar et lui dirent humblement : « Bon Cid, cinq rois, tes vassaux, nous envoient vers toi pour te payer le tribut auquel ils sont obligés, et, en preuve d'amitié, nous t'amenons, de leur part, cent chevaux : vingt blancs comme l'hermine et vingt dont la couleur est rousse, trente bai-bruns et trente autres alezans; tous avec leurs harnachements de différents brocarts. En outre, pour dona Chimène, beaucoup de joyaux et de toques, et pour tes deux filles, si belles, deux hyacinthes d'un grand prix; enfin, deux coffres pleins d'étoffes de soie, pour habiller tes hidalgos. » Le Cid leur répondit : « Mes amis, vous vous êtes trompés, je ne suis point seigneur : là où est le roi Ferdinand tout est à lui, rien n'est à moi. Je ne suis que son moindre vassal. » Cette modestie du Cid honoré plut beaucoup au roi, qui parla ainsi aux messagers : « Dites à vos maîtres que, bien que leur seigneur ne soit pas roi, il est assis auprès d'un roi; que tout ce que je possède, le Cid me l'a conquis, et que je suis très heureux d'avoir un pareil vassal. » Le Cid renvoya les Maures après leur avoir fait des présents. Depuis ce moment Ruy Diaz fut toujours appelé le Cid, ce qui veut dire, parmi les Maures, homme d'importance et de qualité. »

Ferdinand meurt et Rodrigue va à Reims, appelé à un concile. Il y brise dans l'église de Saint-Pierre le fauteuil du roi de France, parce qu'il l'a vu plus élevé d'un degré que celui de

(1) Auteur anonyme.

son maître. Le pape l'excommunie, mais Rodrigue lui répond fermement : « Absolvez-moi, Saint-Père, ou bien vous vous en repentirez. » Et le pape l'absout. A son retour, il trouve quelque mésintelligenee entre les enfants de Ferdinand ; il prend le parti de don Sanche contre Alphonse et la princesse Urraca, qui avait eu pour lui quelque affection. Il va avec don Sanche faire le siége de Zamora, et s'expose à la colère de la princesse.

Reproches de dona Urraque au Cid lors du siége de Zamora (1).

« Après avoir pleuré la triste mort du roi Ferdinand et lui avoir succédé, le roi son fils, don Sanche, au milieu de ses embarras, ordonna au Cid castillan, avec mille promesses et instances, d'aller vers le peuple zamoran et de demander à dona Urraque, de la part du roi son frère, qu'elle remît Zamora en sa possession et sous son autorité. Celui de Bivar partit pour obéir au roi; arrivé à une vieille poterne qui est gardée avec soin, comme on en refuse l'entrée au héros qui honore le peuple espagnol, il essaye de pénétrer malgré la garde pour accomplir l'ordre du roi. La garde qui veille à la défense du mur oppose une résistance à ses efforts, et le bruit causé par le Castillan fait paraître l'opprimée dona Urraque, vêtue d'habillements noirs. Elle pose son sein contre le mur, et le visage ému, et les mains élévées, et les yeux humides de pleurs, elle dit au brave Rodrigue :

« Pourquoi ce bruit à des portes étrangères, terrifiées par tes victoires, ordonnant ainsi que je sois vivante pour la peine, et morte pour la gloire? Puisque tu as mis de côté la conduite d'un ami, et que tu agis sans regarder où est la justice, *arrière, arrière Rodrigue, le superbe Castillan !*

« Arrière, puisque tu as rompu ta parole, et manqué au serment fait à celle dans l'âme de qui tu es entré, et que tu l'as remplie de soucis pour en bannir ton image !.... Mais lorsque ta

(1) Auteur anonyme.

main cruelle signa l'arrêt porté contre moi, quoique le roi te l'eût commandé, *tu aurais dû te souvenir du bon temps passé.*

« Je suis femme, et la passion ne me permet pas de demander ta perte au ciel, quoique tu aies offensé mon âme et mon cœur. Tout en mourant par ta faute, je ne te veux pas de mal, parce que moi je me rappelle, homme audacieux, que *je t'armai chevalier sur l'autel de Saint-Jacques.*

« Ce que tu n'as pas considéré, les femmes le considèrent. Mais quand tu as pris parti contre moi, tu t'es souvenu de ce que tu étais; tu as oublié ce que tu as été; je cherche à te disculper parce que tu es maintenant hidalgo dans les armes, mais avant de l'être, et encore vassal, *mon père te donna les armes, et ma mère te donna le cheval.*

« Ils t'ont élevé au rang que j'ai perdu par toi. Ils ont fait ton bien et mon mal, puisque autant d'honneur qu'ils t'ont accordé, autant tu m'en enlèves. Et gardant la soumission due à un père chéri, moi dont tu causes les larmes, *je t'ai chaussé l'éperon d'or, afin que tu fusses plus honoré.* »

Don Sanche est tué par le traître Bellidos, sous les murs de Zamora, et cette trahison donne lieu à un défi aux Zamorans. Le vieux don Diegue Arias Gonzalès et ses quatre fils veulent soutenir l'honneur de leur ville; mais Ordeno de Lara tue tous les fils sous les yeux du père. Alphonse est élu roi, et le Cid lui fait prêter serment qu'il n'a été pour rien dans la mort de son frère. Le roi prête ce serment et exile le Cid.

Le Cid partant pour l'exil.

« J'obéis à la sentence, quoique je ne sois pas coupable, parce qu'il est juste que le roi commande et que le vassal obéisse. Plaise à Notre-Dame de vous combler de prospérités, de manière à ce que vous n'ayez besoin ni de mon épée ni de mon bras! Je pense bien que vous ne redoutez aucune injure de ma part, je sais néanmoins que les envieux entachent les plus nobles cœurs.

Mais, à la fin, le temps vous sera *témoin qu'ils sont des femmes, et que je suis Rodrigue.*

« Ces braves infançons qui mangent à votre table, considérables menteurs, et héros d'antichambre, comment ne sont-ils pas venus à votre secours, lorsqu'on vous emmenait prisonnier, et quand je vous délivrai, seul contre treize, dans le champ? Les lâches s'enfuyaient à bride abattue, montrant bien de cette façon qu'ils avaient plus de langue qu'ils n'avaient de mains. *Mais, à la fin, le temps vous sera témoin qu'ils sont des femmes, et que, moi, je suis Rodrigue.*

« Souvenez-vous, roi Alphonse, de ce que je vous dis maintenant; vous en colère, moi de sens rassis; vous, vengé; moi, outragé. Je fais vœu à saint Pierre et à saint Paul de mêler, avec l'aide de Dieu, ma troupe avec les païens; et, si je suis victorieux, de remettre sous votre pouvoir : châteaux, frontières, peuples, biens et vassaux. *Car, à la fin, le temps vous sera témoin qu'ils sont des femmes, et que, moi, je suis Rodrigue.* »

Nous ne raconterons pas ses exploits pendant son exil : nous placerons seulement ici une romance qui se rattache à cette époque, et qui donne une idée de la guerre qui avait lieu entre Rodrigue et les Maures. On remarquera que la fille du Cid est appelée Urraque comme l'infante, avec laquelle le vieil auteur l'a confondue, ainsi que le fait observer M. Damas-Hinard, auteur d'une excellente traduction du *Romancero.*

Le Cid et le Maure.

« Voyez, voyez venir le Maure sur la grande route, allant à cheval à la genette, monté sur une jument baie, portant des brodequins en cuir de Maroc, et des éperons d'or. Le bouclier devant la poitrine et un javelot dans la main, il contemple Valence, et lui dit : « Que le feu te consume. » Tu fus aux Maures avant d'avoir été prise par les chrétiens. Si ma lance ne me trompe pas, tu retourneras aux Maures, et ce chien de Cid

je le prendrai par la barbe. Sa femme, dona Chimène, sera ma capture; sa fille, Urraque Hernandez, sera ma concubine. Quand j'en aurai assez, je la livrerai à mes soldats. » Le Cid n'est pas si loin qu'il n'ait tout entendu. « Venez ici, ma fille, dona Urraque; ôtez vos robes de tous les jours et mettez des robes de fête. Amusez ce Maure, fils d'un chien, et parlez-lui tandis que je selle Babieca et ceins mon épée. » La très belle dame alla à une fenêtre. Le Maure, dès qu'il la vit, lui parla de cette sorte: « Allah vous garde, madame dona Urraque! — Qu'il vous garde de même, siegneur. Depuis sept ans entiers, sept ans, je suis amoureuse de vous. — Pendant autant d'années, madame, jo vous porte dans mon âme. » Et tandis qu'ils parlaient ainsi, le brave Cid se montra. « Adieu, adieu, belle dame, ma gentille amante, car j'entends les pas de Babieca. — Où la jument pose le pied, Babieca pose la patte. Le Cid parle à la cavale: vous ouirez ce qu'il dit: « Tu devrais crever la mère, puisque tu n'attends pas ton fils. » Sept fois il fait faire à son cheval le tour d'un hallier. La légère jument dépasse de beaucoup Babieca, et arrive à une rivière où se trouve une barque. Le Maure, dès qu'il la voit, en est joyeux. Il crie au batelier d'approcher la barque; le batelier fait diligence; il avait sa barque prête. Le Maure s'embarque vite et sans tarder. Le Maure était déjà dans la barque, quand le brave Cid arrive au bord de l'eau. Voyant le Maure en sûreté, il crève de dépit, et, plein de rage, il jette contre lui sa lance, en disant: « Recevez, mon gendre, recevez cette lance; peut-être le temps viendra-t-il qu'elle vous sera redemandée. »

La renommée du Cid arrive jusqu'en Perse. Le Soudan lu envoie des ambassadeurs; mais l'heure fatale va sonner pour lui, il en sent venir l'approche, et se décide à faire son testament.

Testament du Cid.

« Celle qui ne pardonne à personne, ni aux rois, ni aux riches hommes, est venu me visiter à Valence, où je languissais ; elle a frappé à ma porte et m'a appelé ; me trouvant disposé et résigné à son arrêt, je fais ici mon testament et dicte ma dernière volonté.

« Moi, Rodrigue de Bivar, connu aussi sous le nom du brave Cid Campeador parmi les nations mauresques, je lègue mon âme à Dieu, afin qu'il la place dans son empire ; et je confie mon corps à la terre, pour qu'il rentre dans son élément ; lorsqu'il sera inanimé, je désire qu'on le soigne, qu'on l'arrange, et qu'on l'embaume avec les parfums que m'a donnés le roi de Perse, et qu'on le place sur Babieca, avec mon drapeau et ma bannière, pour le faire voir encore une fois au roi Bucar et aux vaillants qui l'accompagnent. Je recommande qu'on mette dans une fosse et qu'on enterre avec soin mon Babieca, afin que les chiens ne dévorent pas un cheval qui a rompu les os à tant de chiens (1). Pour faire mes obsèques, se réuniront mes infançons, ceux de mon pain et de ma table, les braves conquérants. A la confrérie du riche-pauvre Lazare, je lègue la prairie de Bivar au dedans et au dehors, avec tout ce qui en dépend. *Item*, je recommande qu'on ne loue pas de pleureuses pour me pleurer ; les larmes de ma Chimène suffiront sans qu'on ait besoin d'en acheter d'autres. Dans Saint-Pierre de Cardena, auprès du saint pêcheur, qu'on me construise un sépulcre avec son monument funèbre en bronze. *Item*, qu'on donne au juif que j'ai trompé quand j'étais pauvre un coffre plein d'argent du même poids que le coffre rempli de sable (2). A Gil Diaz, le transfuge, qui de Maure s'est fait chrétien, je lègue mes cuissards, mes brassards et mes cuirasses ; le noble roi

(1) Le Cid veut sans doute parler des Maures.

(2) Le Cid ayant besoin d'argent, en avait emprunté de deux juifs, Rachel et Vidas, sur la remise d'un coffre qu'il prétendait rempli de pierreries et qui ne contenait que du sable : mais l'*or de sa parole était dedans.*

don Alphonse et le bon évêque don Cope, et mon cousin Alvar Fanez, seront mes exécuteurs testamentaires. Que le surplus de mes biens soit partagé entre les pauvres, qui sont, entre l'homme et Dieu, des parrains et des intercesseurs. »

Le Cid meurt, et, après sa mort, gagne encore une bataille. Le roi Bucar attaquait de nouveau Valence; on met le corps embaumé du Cid sur Babieca, on le barde de fer, on lui place au cou son écu avec sa devise flottante, on lance encore cette ombre au milieu du combat; elle épouvante ses ennemis; elle épouvante aussi un juif, qui, après sa mort, veut toucher à sa barbe. Le Cid met la main sur la garde de son épée, et le juif tombe la face contre terre. Ainsi finit le Romancero du Cid.

LE CID DE GUILLEN DE CASTRO

Le Cid dramatique était trouvé : les amours du Cid et de Chimène ne demandaient qu'à être développées, et le soufflet donné par le comte orgueilleux au vieux don Diegue formait naturellement le temps d'arrêt voulu pour permettre à leur passion de croître et de se fortifier. Il se rencontra au XVIe siècle un homme de génie pour jeter les diverses traditions dans le creuset de la comédie et pour mettre sur la scène le héros populaire. Cet homme fut Guillen de Castro.

La brutalité du moyen âge s'adoucit, et la transition commence à se faire pour arriver à Corneille. Suivons-la dans toutes ses phases.

La pièce de Guillen de Castro ouvre par une scène de remerciements de la part du vieux Diegue au roi, qui a daigné faire Rodrigue chevalier et lui a donné sa propre armure. Rodrigue est là faisant la veillée des armes. Il paraît, et le roi veut que l'infante elle-même lui chausse ses éperons. L'infante y consent avec joie, et Chimène, présente à cette cérémonie, reçoit une jalouse atteinte au cœur. Le rôle de l'infante a été très gracieu-

sement tracé par Guillen de Castro. Le jeune don Sanche porte une grande affection à Rodrigue, ct montre les saillies d'un caractère impétueux. Il emmène Rodrigue pour essayer un coursier qu'il lui offre, et le roi demeure avec le comte de Lozano (qui dit Lozano dit glorieux), Diegue et deux autres de ses conseillers ; c'est alors qu'il nomme Diegue gouverneur de son fils, au grand dépit du comte, qui s'attendait à obtenir cet honneur. Corneille a placé cette scènc en dehors de la présence du roi, et il l'a rendue moins dramatique. Il l'a, du reste, presque littéralement imitée. C'est là que le comte soufflettc don Diegue. Le vieillard rentre dans sa maison, et Guillen de Castro a mis ici en action, avec une singulière énergie, la romance où don Diegue éprouve ses trois fils ; don Diegue va jusqu'à mordre le doigt de Rodrigue. Corneille a reculé devant cette souffrance physique. La dignité naissante du Théâtre-Français en eut peur ; il remplaça cette douloureuse épreuve par l'admirable mouvement : « *Rodrigue, as-tu du cœur?* » et on ne saurait l'en blâmer, quoiqu'il y ait quelque chose d'extrêmement saisissant dans la manière dont Guillen de Castro a traité cette scène. Rodrigue, resté seul, détache d'un faisceau d'armes l'épée de Mudarra le Bâtard, qui a vengé la mort des sept enfants de Lara, et il s'en va attendre le comte après avoir récité les fameuses stances que Corneille a paraphrasées. Chimène et Urraque, accoudées sur un balcon, voient de loin venir Rodrigue et descendent pour lui parler ; le comte a déjà passé sous le balcon avec un des conseillers du roi, qui lui propose de faire un accommodement ; il s'y refuse avec hauteur. Rodrigue le rencontre au moment de son retour, et la scène du duel s'engage, scène beaucoup plus dramatique encore que dans Corneille, parce qu'elle se passe en présence de Chimène et de l'infante, et du vieux don Diegue qui, accompagné de don Arias, vient combattre par son regard les irrésolutions de son fils, dont il connaît l'amour. Le comte est tué ; ses gens veulent se jeter, l'épée à la main, sur Rodrigue, mais l'infante le prend sous sa protection ;

il n'a pas besoin de cette protection, du reste, son épée lui suffit.

Ainsi commence *la Jeunesse du Cid.* Guillen de Castro a reculé lui-même devant la barbarie de la romance en ce qui concerne la tête du comte, mais nous retrouverons néanmoins tout à l'heure quelque chose d'équivalent. Le roi a appris le malheur : il l'avait prévu sans pouvoir l'empêcher. Chimène et don Diegue viennent demander justice, tous les deux faisant voir au roi le sang du comte, Chimène sur son mouchoir, don Diegue sur sa joue. Don Diegue (et c'est ici que Guillen de Castro se ressouvient du moyen âge) a pris à la lettre qu'un affront se lave dans le sang, et il a lavé sa joue avec le sang du comte. Nous ne pouvons certes qu'applaudir Corneille de s'être privé de cet effet terrible. Il a montré d'ailleurs dans cette scène une grande supériorité sur le poète espagnol, ainsi que dans les suivantes, où nous voyons Rodrigue chez Chimène. C'est le même entretien triste et tendre avec regrets déchirants du passé ; ce sont les mêmes larmes versées sur le bonheur perdu, mais avec un sentiment plus profond.

Diegue rassemble alors les gentilshommes ses parents, au nombre de cinq cents, et les conduit à son fils, qui s'est retiré à quelque distance dans la campagne, et qui y rencontre l'infante Urraque. L'infante fait des vœux pour ses succès, et il court triompher.

Le roi admire le courage de Rodrigue. Almanzor, roi des Maures, est venu tomber aux pieds du roi. Il a été vaincu ; il a donné à Rodrigue le nom de *Cid.* Chimène continue sa plainte ; elle marche toujours en deuil et accompagnée de ses écuyers. Mais le roi la trouve importune, et ne l'écoute qu'avec peine. Le Cid guerroie sans trêve, et Guillen de Castro s'est servi de l'épisode de saint Lazare qui sous la figure d'un lépreux éprouve la compassion du Cid. Cet épisode, que Corneille a complétement négligé, parce que Corneille n'a peint que le côté chevaleresque et non le côté chrétien du sujet, est tout à fait curieux,

et nous ne saurions trop nous étonner que, le trouvant mal placé, on l'ait retranché en Espagne, lorsqu'une simple transposition était susceptible d'en rendre l'effet puissant.

Guillen de Castro fournit encore à Corneille l'épreuve du roi sur le cœur de Chimène, et cette épreuve est même redoublée. Chimène, voyant qu'on l'a trompée, assure qu'elle donnera sa main à celui qui lui apportera la tête du Cid. Don Martin, champion du roi d'Aragon, dans une querelle entre son maître et Ferdinand, se déclare aussi le champion de Chimène. Il combat le Cid, il est tué. Rodrigue se fait annoncer comme le chevalier qui porte la tête du Cid, et Chimène est prise à ce piége, un peu comique ; elle laisse éclater sa douleur. Rodrigue paraît, se prosterne à ses pieds et lui offre sa tête, mais le roi ordonne le mariage. Ainsi se terminent la jeunesse du Cid et les noces de Chimène.

Il est aisé de voir que Corneille a suivi de bien près le drame de Guillen de Castro, mais il l'a fécondé de tout ce que son génie avait de force et de grandeur. Il l'a dépouillé de sa couleur primitive, comme Racine a enlevé, plus tard, aux Grecs leur naïveté; mais, nous l'avons dit et nous le répétons, chaque œuvre doit être jugée selon son temps, au point de vue du public pour lequel elle a été composée. *Le Cid* de Guillen de Castro, dont nous venons d'analyser la première partie, la seule qui ait servi à Corneille, est une œuvre qui possède un véritable intérêt en soi.

LE CID DE CORNEILLE.

Voici la traduction exacte des deux romances que Corneille a citées dans son avertissement sur la tragédie du *Cid :*

Première romance

Devant le roi de Léon, dona Chimène, un soir, se présente pour demander justice de la mort de son père.

Contre le Cid elle demande justice, contre don Rodrigue de Bivar, qui l'a faite orpheline, tendre fille encore peu avancée en âge.

« Si j'ai ou non raison, bien comprenez et le savez, ô roi, les affaires d'honneur ne se pouvant cacher.

« Chaque jour qui luit, je vois passer le loup qui s'est nourri de mon sang, cavalier à cheval, pour accroître mon chagrin.

« Mandez-lui, bon roi, puisque vous le pouvez, de ne plus rôder dans ma rue; doit-il se venger sur des femmes, l'homme qui vaut beaucoup?

« Si mon père outragea le sien, il a bien vengé son père; quand la mort a vengé l'honneur, cela doit suffire.

« Je vous suis confiée; ne souffrez pas que l'on m'insulte. Tout outrage qui m'est fait est fait à votre couronne.

« — Taisez-vous, dona Chimène; vous m'affligez grandement. Je vous donnerai un bon remède à tous vos maux.

« Je ne puis offenser le Cid, qui est un homme d'une grande valeur; il défend mes royaumes, et je veux qu'il me les garde.

« Mais je ferai un arrangement avec lui, qui ne sera mauvais ni pour vous ni pour moi. Je lui demanderai sa parole pour qu'il se marie avec vous. »

« Chimène demeura contente de la grâce qui lui était faite, et de ce que celui qui l'avait rendue orpheline devenait son soutien.

Seconde romance

A Chimène, à Rodrigue, le roi prit la parole et la main, pour les unir l'un à l'autre en présence de Layn Calvo.

Les vieilles inimitiés se transformèrent en amour; où préside l'amour, les injures s'oublient.

. . . .

Les fiancés arrivèrent, et, au moment de donner la main et l'accolade, le Cid, regardant sa femme, lui dit d'un ton ému :

« J'ai tué ton père, Chimène, mais non en trahison; je l'ai tué d'homme à homme, pour venger un affront trop certain.

« J'ai tué un homme, et je te rends un homme. Me voici à tes ordres; en place d'un père mort, tu auras acquis un époux honoré. »

« Cela parut bien à tous : on louangea son esprit, et ainsi se firent les noces de Rodrigue le Castillan.

A ces deux romances, Corneille avait joint un fragment de l'historien Mariana, que nous traduisons également mot à mot :

« Peu de jours auparavant, Rodrigue avait eu une rencontre avec don Gomez, comte de Gomaz; il le vainquit et lui donna la mort. Ce qui résulta de ce meurtre, fut qu'il épousa dona Chimène, fille et héritière de ce même comte. Elle-même requit du roi de le lui donner pour mari (elle était déjà éprise de ses belles qualités) ou de le châtier selon les loïs, pour la mort qu'il avait donnée à son père. Le mariage eut lieu à la satisfaction de tous, et par la grande dot de son épouse, qui s'ajouta aux biens de son père, il augmenta son pouvoir et ses richesses. »

Pour plus ample information, nous reproduirons les vers que Corneille reconnaît avoir principalement imités de Guillen de Castro, en faisant précéder ces vers du texte espagnol.

ACTE PREMIER. — SCÈNE III

LE COMTE.

« Y cuando al principe ensene
Lo que entre ejercicios varios,
Debe hacer un caballero
En las plazas y en los campos,
¿ Podrá para darle ejemplo,
Como yo mil veces hago,
Hacer una lanza hastilla,
Desalentando un caballo? »

Montrez-lui comme il faut régir une province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
Remplir les bons d'amour, et les méchants d'effroi.
Joignez à ces vertus celles d'un capitaine;
Montrez-lui comme il faut s'endurcir à la peine.
Dans le métier de Mars se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
Reposer tout armé, forcer une muraille,
Et ne devoir qu'à soi le gain d'une bataille.

DON DIEGUE.

« Si ya me faltan las fuerzas
Para con piés y con brazos
Hacer de lanzas hastillas,
Y desalentar caballos :
De mis hazanas escritas
Daré al principe un traslado,
Y aprenderá en lo que hice,
Si no aprende en lo que hago. »

Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.
Là, dans un long tissu de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations,
Attaquer une place et ranger une armée,
Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.

LE COMTE.

« Yo lo merezco... tambien
Como tu, y mejor. »

Ce que je méritais, vous l'avez emporté.

SCÈNE IV

DON DIEGUE.

« Hay viejo desdichado! »

O vieillesse ennemie!

« Llamadle, llamad al conde;
Que venga á exercer el cargo
De ayo de vuestro hijo;
Que podrá mas bien honrarlo,
Pues que yo sin honra quedo. »

Comte, loin de mon prince, à présent gouverneur,
Ce haut rang n'admet point un homme sans honneur.
Et ton jaloux orgueil, par cet affront insigne,
Malgré le choix du roi, m'en a su rendre indigne.

SCÈNE V

DON DIEGUE.

« Hijo de mi alma,
Ese sentimiento adoro,
Esa colera me agrada,
Esa braveza bendigo.
Esa sangre alborotada
Que ya en tus venas rebienta,
Que ya por tus ojos salta
Es la que me dio Castilla. »

..... Agréable colère,
Digne ressentiment à ma douleur bien doux!
Je reconnais mon sang à ce noble courroux.
Ma jeunesse revit en cette ardeur si prompte;
Viens, mon fils, viens, mon sang, viens reparer ma honte,
Viens me venger!

« Hijo, esfuerza mi esperanza,
Y esta mancha de mi honor,
Que al tuyo se extiende, lava
Con sangre, que sangre sola
Quita semejantes mancha. »

Ce n'est que dans le sang qu'on lave un tel outrage.
Meurs ou tue.

« Aqui la ofensa, y alli la spada
No tengo mas que decirte.
Y voi á llorar afrentas
Miéntras tu tomas venganzas. »

Enfin, tu sais l'affront et tu tiens la vengeance.
Je ne te dis plus rien; venge-moi, venge-toi!
Accablé des malheurs où le destin me range,
Je vais les déplorer, va, cours, vole, et nous venge!

SCÈNE VI

RODRIGUE.

« ¿ Posible pudo ser que permitiese
Tu inclementia que fuese
Mi padre el ofendido (¡ extrana pena!)
Y el ofensor el padre de Ximena? »

O Dieu, l'étrange peine!
En cet affront, mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène!

" Habiendo sido
Mi padre el ofendido
Poco importa que fuese (amarga pena)
El ofensor el padre de Ximena. "

Ne soyons plus en peine,
Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.

ACTE DEUXIÈME. — SCÈNE I

LE COMTE.

" Confieso que fué locura,
Mas no la quiero emendar. "

Je l'avoue entre nous, quand je lui fis affront,
J'eus le sang un peu chaud et le bras un peu prompt,
Mais puisque c'en est fait, le coup est sans remède.

ARIAS.

" Y con ella has de querer.
Perderte. "

Vous vous perdrez, Monsieur, sur cette confiance.

LE COMTE.

" Los hombres como yo
Vienen mucho que perder. "

Un seul jour ne perd pas un homme tel que moi.

« Ha de perderse Castilla
Antes que yo. »

Tout l'Etat périra s'il faut que je périsse.

SCÈNE II

DON RODRIGO.

« ¿Conde?

CONDE.

¿Quién es?

DON RODRIGO.

A esta parte
Quiero decirte quien soy.

CONDE.

¿Qué me quieres?

DON RODRIGO.

Quiero hablarte.
Aquel viejo que está allí
¿Sabes quién es?

CONDE.

Ya lo sé.
¿Porqué lo dices?

DON RODRIGO.

¿Porqué?
Habla bajo; escucha.

CONDE.

Di.

DON DIEGO.

¿No sabes qué fué espejo
De honra y valor?

CONDE.

Si seria.

DON RODRIGO.

¿Y que es sangre suya y mia
La que yo tengo en los ojos
Sabes?

CONDE.

Y el saberlo (acorta
Razones) ¿que ha de importar?

DON RODRIGO.

Si vamos á otro lugar
Sabras lo mucho que importa.

DON RODRIGUE.

A moi, comte, deux mots.

LE COMTE.

Parle.

DON RODRIGUE.

Ote-moi d'un doute.
Connais-tu bien don Diegue?

LE COMTE.

Oui.

DON RODRIGUE.

Parlons bas; écoute.
Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de son temps? le sais-tu?

LE COMTE.

Peut-être.

DON RODRIGUE.

Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'est son sang? Le sais-tu?

LE COMTE.

Que m'importe ?

DON RODRIGUE.

A quatre pas d'ici je te le fais savoir.

SCÈNE VIII

LE ROI.

« Como la ofensa sabia,
Luego cai en la venganza. »

Dès que j'ai su l'affront, j'ai prévu la vengeance.

SCÈNE IX

XIMENA.

« Justicia, justicia, pido.

DON DIEGO.

Justa venganza he tomado.

XIMENA.

Rey, a tus piés he llegado.

DON DIEGO.

Rey, a tus piés he venido. »

CHIMÈNE.

Sire, sire, justice!

DON DIEGUE.

Ah! sire, écoutez-nous.

CHIMÈNE.

Je me jette à vos pieds.

DON DIEGUE.

J'embrasse vos genoux.

« Senor á mi padre han muerto. »

Il a tué mon père.

« Habrá en los reyes justicia. »

Au sang de ses sujets, un roi doit la justice.

« Yo vi con mis propios ojos
Venido el lucente acero. »

..... Mes yeux ont vu son sang.

« Escribio en este papel
Con sangre mi obligacion. »

. . . .

« Mi padre que me hablo
Per la boca de la herida. »

Son sang sur la poussière écrivait mon devoir,
Ou plutôt sa valeur en cet état réduite,
Me parlait par sa plaie.

DON DIEGUE.

« Yo fué el cruel
Que quise buscar en el
Los manos que no tenia. »

Il m'a prêté la main.....

« Es propio de Su Alteza
Castigar en la cabeza
Los delitos de la mano. »

« Y solo fué mano mia
Rodrigo... »

« Con mi cabeza cortada
Quede Ximena contenta. »

Quand le bras a failli, l'on en punit la tête.
. . . .
Sire, j'en suis la tête, il n'en est que le bras.
. . . .
Aux dépens de mon sang, satisfaites Chimène.

ACTE DEUXIÈME. — SCÈNE I

« ¿Que has hecho, Rodrigo? »
« ¿No mataste al conde? »
. . . .
« Importable á mi honor. »
. . . .
« Pues, senor.
¿Cuándo fué la casa del muerto
Sagrado del matador? »

Rodrigue, qu'as-tu fait?

. . . .

Ne l'as-tu pas tué?

. . . .

Mon honneur de ma main a voulu cet effort;
Mais chercher un asile en la maison du mort,
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge?

« Yo busco la muerte
En la casa. »

Je cherche le trépas.

« .....Y, por ser justo,
Vengo á morir en sus manos;
Pues estoy muerto en su gusto. »

Je mérite la mort de mériter sa haine.

« .....Ximena está
Cerca palacio, y vendrá
Acompanada. »

. . . .

« Ella vendra, ya viene. »

. . . .

« A la puerta del retrete. »

. . . .

« Te cubre de su cortina. »

Chimène est au palais, de pleurs toute baignée,
Et n'en reviendra que bien accompagnée.

. . . .

Elle va revenir, elle vient, je la voi;
Du moins, pour ton honneur, Rodrigue, cache-toi.

SCÈNE III

XIMENA.

" La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

ELVIRA.

¿ No es posible consolarte?

XIMENA.

¿ Que consuelo he de tomar,
Si al vengar
De mi vida la una parte.
Sin las dos he de quedar. "

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

" Siempre quieres à Rodrigo
Que mato á tu padre, mira! "
. . . .
" Es mi adorado enemigo. "

— Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore.
— C'est peu de dire, aimer, Elvire, je l'adore.

" Pues ¿ como harás? "
. . . .
" Tengo valor,
Y habré de matar muriendo.
Seguiréle hasta vengar me. "

— Que pensez-vous donc faire?
— Le poursuivre, le perdre et mourir après lui.

SCÈNE IV

« Mejor es que mi amor firme,
Con rendirme,
Te di el gusto de matarme
Sin la pena de seguirme. »

. . . .

« ¡ Rodrigo ! ¡ Rodrigo en mi casa ! »

DON RODRIGO.

« Escucha.

XIMENA.

Muero. »

Eh bien ! sans vous donner la peine de poursuivre,
Assurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

. . . .

— Rodrigue en ma maison !... Rodrigue devant moi
. . . . . Ecoute-moi... Je me meurs...

« Solo quiero,
Que en oyendo lo que digo
Respondar con este acero. »

. . . . Quatre mots seulement,
Après ne me réponds qu'avec cette épée.

« Tu padre el conde Lozano
Puso en las caras del mio

La atrevida injusta mano. "

. . . .

" Y aunque me sin honor
Le malogró mi esperanza,
En tal mudanza,
Con tal fuerza que tu amor
Puso en duda mi venganza. "

. . . .

" Y tu, senora, vencieras
A no haber imaginado
Que afrentado
Por infame aborrecieras
Quien quisiste por honrado. "

. . . .

" Cobré mi perdido honor;
Mas luego à tu amor rendido
He venido. . . . . . "

. . . .

" Porque no llames rigor
Lo que obligacion ha sido. "

. . . .

" Has con brio
La venganza de tu padre
Como hice la del mio. "

. . . .

" No te doy la culpa á ti
De que desdichada soy. "

. . . .

" Como caballero hiciste. "

L'irréparable effet d'une chaleur trop prompte
Déshonorait mon père et le couvrait de honte.

. . . .

. . . . Dans une telle offense,
J'ai pu douter longtemps si j'en prendrais vengeance.
. . . .
Et ta beauté, sans doute, emportant la balance,
A moins que d'opposer à tes plus forts appas,
Qu'un homme sans honneur ne te méritait pas.
. . . .
Mais, quitte envers l'honneur et quitte envers mon père,
C'est maintenant à toi que je veux satisfaire.
. . . .
J'ai fait ce que j'ai dû.
. . . .
Immole avec courage au sang qu'il a perdu
Celui qui met sa gloire à l'avoir répandu.
. . . .
.... Je ne t'aime point, je pleure mes malheurs.
. . . .
Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

« Mas soy parte
Para sola perseguirte
Pero non para matarte. »

— Va, je suis ta partie, et non pas ton bourreau.

« Considera
Que el dejarme es la venganza,
Què el matarme no lo fuera. »

Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine...

DON RODRIGO.

« ¿Me aborreces? . .

XIMENA.

No es posible. »
« Disculpará mi decoro
Con quien piensa que te adoro
El saber que te persigo. »

— Va, je ne te hais point.
— Tu le dois.
— Je ne puis.
— Je ferai mon possible à bien venger mon père.

« Vate y mira á la salida.
No te vean, si es razon
No quitarme la opinion
Quien me ha quitado la vida. »

DON RODRIGO.

« Mata me.

XIMENA.

Deja me. »

Dans l'ombre de la nuit, cache bien ton départ.
Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard.
— Que je meure.
— Va-t'en.

DON RODRIGO.

« ¡Ay Ximena! quién dijera...

XIMENA.

¡Ay Rodrigo! quién pensara...

DON RODRIGO.

¿Que mi dicha si acabara?

XIMENA.

¿Que mi bien finiciera? »

. . . . Chimène qui l'eût dit?
Que notre heur fût si proche et sitôt se perdit?

« Quedate, ireme muriendo. »

Adieu, je vais traîner une mourante vie.

SCÈNE VI

« ¡Es posible que me hallo
Entre tus brazos! »

. . . .

« Aliento tomo
Para en sus alabanzas emplearlo. »

. . . .

« Bien mis passados brios imitaste

. . . .

« Toca las blancas canas que me honraste
Llega la tierna boca á la majilla
Donde la mancha de mi honor quitaste. »

. . . .

« Alza la cabeza
A quien como la causa se attribuya,
Si hay en mi algun valor y fortaleza. »

. . . .

« Si yo te dé el sen naturalmente
Tu me le has vuelto á puro fuerza tuyo. »

Rodrigue, enfin, le ciel permet que je te voie.

. . . .

Laisse-moi prendre haleine afin de te louer;
Ma valeur n'a point lieu de te désavouer.

. . . .

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur,
Viens baiser cette joue et reconnais la place.
Où fut empreint l'affront que ton courage efface.

. . . .

Porte, porte plus haut le fruit de ta victoire;
Je t'ai donné la vie et tu me rends ma gloire.

« Con quinientos hidalgos, deudos mios,
Sál en campana á ejercitar tus brios. »

. . . . Le bonheur a permis
Que je trouve chez moi cinq cents de mes amis.
Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.

« No dirás que la mano ha servido
Para vengar agravios solamente. »

Ne borne pas ta gloire à venger un affront.

ACTE QUATRIÈME. — SCÈNE II

L'INFANTE.

« Como he sabido tu pena
He venido. »

Je viens plutôt mêler mes soupirs à tes pleurs.

SCÈNE V

XIMENA.

« Tanto attribùla un placer
Como consigna un pesar. »

— Sire, on pâme de joie ainsi que de tristesse.

LE ROI.

« Si he guardado á Rodrigo
Querá para vos le guardo. »

Et ta flamme en secret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conserve un tel amour pour toi.

ACTE CINQUIÈME

XIMENA.

« Contentese con mi haciendo
Que mi persona, senor,
Lleveràla á un monasterio. »

Qu'en un cloître sacré, je pleure incessamment.
Jusqu'au dernier soupir, mon père et mon amant.

Querelle du Cid

Nous reviendrons en quelques mots sur la querelle du Cid, dans laquelle Richelieu et l'Académie française jouèrent un si grand rôle. On sait que Richelieu, qui trouvait que l'Académie française ne s'était occupée jusqu'alors que de bagatelles insignifiantes, et qui voulait qu'on parlât d'elle, lui jeta en pâture cette discussion; mais les origines et les phases de cette querelle méritent d'être rappelées ici; d'autant plus qu'à toute page de cette polémique, on trouve le nom de Guillen de Castro, et jamais celui de Diamante, dont nous allons parler tout à l'heure.

Corneille, dans une épître intitulée *Excuse à Ariste*, s'était loué avec un peu trop d'abandon, et placé lui-même en quelque sorte au dessus des auteurs de son temps. Il avait raison; mais ce juste orgueil blessa la susceptibilité de ses rivaux, célèbres alors : les Scudéry, les Mayret, les Bois-Robert. Il disait dans ces vers :

Mon travail sans appui monte sur le théâtre.
Chacun en liberté l'y blâme et l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentiments,
J'arrache quelquefois trop d'applaudissements;
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne.
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans;
Par sa seule beauté ma plume est estimée;
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée,
Et pense toutefois n'avoir point de rival
A qui je fasse tort en le traitant d'égal.

Scudéry releva le gant, et publia ses observations sur le Cid. Il traitait fort durement Chimène, qu'il considérait comme une dévergondée, et reprochait à Corneille d'avoir violé les lois de la pudeur, non moins que celles d'Aristote. Il ajoutait que l'auteur devait bien une partie de sa renommée à Guillen de Castro, et signalait un grand nombre de vers imités de l'auteur espagnol.

A la suite de Scudéry, beaucoup d'autres lancèrent contre Corneille des pamphlets et des vers satiriques, et la pièce suivante, quelque médiocre qu'elle soit, fit surtout un grand bruit :

L'AUTEUR DU VRAI CID ESPAGNOL.

A

SON TRADUCTEUR FRANÇAIS

Sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer, intitulée : *Excuse à Ariste*, où, après cent traits de vérité, il dit de soi-même :

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

L'ESPAGNOL.

Je parle à toi, l'auteur, dont l'audace achevée
S'est depuis quelques jours dans le ciel élevée,
Au mépris de la terre et de ses habitants.
A toi, dont l'insolence, en tes écrits semée,
Et bien digne du fait des plus fous capitans,
Soutient que ton mérite a fait ta renommée !

Les noms de deux ou trois, dont tu veux faire accroire
Qu'en les traitant d'égaux tu les combles de gloire;
Dans l'Espagne, et plus outre, avaient déjà couru ;
Mais de ton froid esprit qui se paît de fumée,
Rien, certes, dans Madrid, n'aurait jamais paru,
Et le *Cid* seulement y fait ta renommée !

Je crois que ce sujet éclatant sur la scène,
Puisqu'il ravit le Tage, a pu ravir la Seine;
Mais il ne fallait pas en offenser l'auteur,
Et par une impudence en orgueil confirmée,
Assurer, d'un langage aussi vain qu'imposteur,
Que tu dois à toi seul toute ta renommée!

Tu ne dois te vanter, en ce fameux ouvrage,
Que d'un vers assez faible en ton propre langage,
Qui, par ton ignorance, ôte l'honneur au mien
(Tant sa force et sa grâce en est mal exprimée).
Cependant, orgueilleux et riche de mon bien,
Tu dis que ton mérite a fait ta renommée.

Bien, bien, j'irai paraître avec toute assurance
Parmi les courtisans et le peuple de France,
Avec un privilége et passe-port du roi;
Alors ma propre gloire, en ta langue imprimée,
Découvrira ta honte, et mon *Cid* fera foi
Que le tien lui devait toute sa renommée.

Donc, fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler au plus haut du Parnasse.
Ingrat, rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot,
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

BALTHAZAR DE LA VERDAD.
(*Balthazar de la Vérité.*)

Corneille crut devoir faire justice des observations de Scudéry et des fanfaronnades de matamore qu'il y avait mêlées, et il le fit avec dignité dans sa lettre apologétique :

« Vous m'avez voulu faire passer, dit-il, pour simple traduc-

teur, sous ombre de soixante-douze vers que vous marquez sur un ouvrage de deux mille, et que ceux qui s'y connaissent n'appelleront jamais de simples traductions. Vous avez déclamé contre moi, pour avoir tu le nom de l'auteur espagnol, bien que vous ne l'ayez appris que de moi, et que vous sachiez fort bien que je ne l'ai célé à personne, et que même j'en ai porté l'original en sa langue à M. le cardinal, votre maître et le mien. »

Et comme Corneille avait été blessé des vers que nous venons de citer, vers attribués à Mayret, alors en province, et dont Claveret était accusé d'avoir été le distributeur à Paris, il témoigna son ressentiment à ce dernier par cette phrase dédaigneuse :

« Il n'a pas tenu à vous (à Scudéry) que, du premier lieu, où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne sois descendu au dessous de Claveret. »

Claveret fut piqué au vif, et sa fureur s'unit à celle de Scudéry. Il adressa de son côté une lettre à Corneille :

« C'est mal récompenser le soin que j'ai pris de distribuer vos louanges parmi les bonnes compagnies, s'écrie-t-il, quoique la réputation extraordinaire de votre *Cid* soit moins un effet de votre propre mérite que l'approbation de ceux que les belles pensées de Guillen de Castro ont d'abord éblouis, et qui, par là, vous ont fait obtenir les acclamations du peuple ; aussi, bien loin d'avoir méprisé votre ouvrage, j'ose dire sans vanité, et pourtant à ma confusion, que je suis une des voix de sa renommée, et que vous ne la devez pas tout entière à vous seul, comme vous voulez le faire croire par votre imaginaire excuse à Ariste. Il ne vous était pas bien difficile de faire un beau bouquet de jasmin d'Espagne, puisqu'on vous a apporté les fleurs toutes cueillies dans votre cabinet, et qu'il ne vous a fallu qu'un peu d'adresse pour les arranger. Quelque déguisement que vous cherchiez pour couvrir ce glorieux larcin, oui, je le dis encore une fois, cette rare comédie espagnole vous a tellement aidé, que les moins habiles mêmes remarquent aisément que vous n'êtes que le traducteur et le copiste. »

Il parut alors une nuée d'écrits pour et contre Corneille, et les injures ne lui furent pas épargnées. On l'accusa même de ne pas mettre l'épée à la main pour répondre aux provocations de Scudéry, et de ne pas justifier ainsi les lettres de noblesse dont il avait été honoré.

La lettre adressée à *** sous le nom d'Ariste, s'exprimait en ces termes :

« Pauvre esprit! qui, voulant paraître admirable à chacun, se rend ridicule à tout le monde; et qui, le plus ingrat des hommes, n'a jamais reconnu les obligations qu'il a à Sénèque et à Guillen de Castro, à l'un desquels il est redevable de son *Cid*, et à l'autre de sa *Médée*...

« Il reste maintenant à parler de ses autres pièces, qui peuvent passer pour des farces, et dont les titres seuls faisaient rire autrefois les plus sages et les plus sérieux. Il a fait voir, avec *Melite*, *la Galerie du Palais* et *la Place Royale*, ce qui nous faisait espérer que Mondory annoncerait bientôt *le Cimetière Saint-Jean*, *la Samaritaine* et *la Place aux Veaux*. L'humeur vile de cet auteur et la bassesse de son âme ne sont pas difficiles à connaître, dans les sentiments qu'il donne aux principaux personnages de ses comédies. Il rend les uns fourbes, artificieux, et fait commettre aux autres des lâchetés dont lui-même, quelque profession qu'il fasse de poltronnerie, ne pourrait s'empêcher de rougir si je les lui remettais sous les yeux, et, certes, il est bien difficile qu'il puisse rendre des acteurs plus vaillants, puisque lui-même n'a pas sitôt la permission de prendre une épée, qu'il se déclare, par une lettre imprimée, indigne de la porter, et qu'à peine a-t-il reçu celle de noblesse, qu'il fait une action assez infâme pour la dégrader. »

Ceci avait trait au passage de la lettre de Corneille à Scudéry, dans laquelle il répond à son défi par ces mots : « Il n'est pas question de savoir combien vous êtes noble et plus vaillant que moi, pour juger combien le *Cid* est meilleur que *l'Amant libéral* (tragi-comédie de Scudéry)... Je ne suis

point homme d'éclaircissements, tenez-vous en sûreté de ce côté-là. »

Le jugement de l'Académie, que Corneille n'accepta pas et qui se fit en dehors de lui, termina ce débat. L'Académie chercha à contenter Richelieu, Corneille et Scudéry, et ne contenta personne.

Presque immédiatement après l'apparition du Cid, parurent diverses pièces sur le même sujet ; entre autres : *La Suite ou le Mariage du Cid*, tragi-comédie. On se rappelle que le roi, à la fin du Cid, donne un an à Chimène pour apaiser ses regrets ; c'est cette année réservée qui a été exploitée par les poètes du temps. L'auteur de *la Suite du Cid* imagine que l'infante a travaillé pendant cette année-là à désunir les amants. Rodrigue s'est absenté de nouveau pour combattre les Maures. L'infante, au moyen de sa suivante, fait annoncer à Chimène que Rodrigue a succombé dans une bataille. Elle espère porter ainsi un coup mortel au cœur de Chimène ; mais Rodrigue reparaît à temps : le chagrin de Chimène est vite changé en joie. Elle tâche alors d'inspirer de la jalousie à sa rivale, mais un mot de Rodrigue fait tomber la colère de son amante ; elle excite le roi contre lui à l'aide de ses rapports, mais le roi n'est pas abusé longtemps ; il marie Chimène et Rodrigue, et l'infante est obligée d'en prendre son parti.

Dans une autre pièce de Desfontaines, *la Vraye Suite du Cid*, le roi cherche à détourner, à son profit, l'amour de Chimène. Il n'y peut réussir, et renonce enfin à ses projets de séduction.

Un autre auteur, dans une pièce intitulée : *la Mort du Cid ou l'Ombre du comte de Gormaz*, prend vivement à cœur les intérêts de l'infante. L'ombre du comte de Gormaz vient, comme celle du père d'Hamlet, réclamer vengeance. Un jeune frère de Chimène provoque Rodrigue en duel ; il le tue, et l'infante l'épouse, comme pour le récompenser d'avoir immolé celui qui a dédaigné son amour.

LE CID DE DIAMANTE

Le Cid de Diamante (celui qui honore son père) a fait commettre de graves erreurs à Voltaire et à la Harpe. Voltaire et La Harpe ont prétendu que *le Cid de Diamante* était antérieur à celui de Guillen de Castro, et qu'il avait été presque textuellement transporté sur la scène française par Corneille; tandis que Diamante, au contraire, contemporain de Corneille, a traduit *le Cid* de l'auteur français, en y accommodant, autant qu'il l'a pu, quelques scènes fournies par le Romancero et par Guillen de Castro, son prédécesseur. Les aristarques que nous venons de nommer ont commis encore la faute de placer l'action de la tragédie de Corneille, le premier au XIII[e] siècle, le second au XV[e] siècle, tandis qu'il est à peu près certain que le fameux Rodrigue de Bivar, né en 1026, est mort en 1099.

Le retentissement du *Cid* fut immense. Cette tragédie eut l'honneur d'être traduite immédiatement dans beaucoup de langues, *même en espagnol*, ainsi que nous l'apprend Fontenelle qui a voulu parler sans doute de l'œuvre de Diamante.

Le gracioso occupe une place importante dans l'ancien théâtre espagnol. Lope de Véga et Caldéron l'ont introduit dans les drames les plus terribles, et même dans les *autos sacramentales*. C'était un type consacré, attendu par le spectateur, qu'il était chargé d'égayer. Diamante a cru pouvoir à son tour le mêler à l'action héroïque du *Cid;* mais il semble ne l'avoir fait que pour se conformer à la tradition; car les plaisanteries de Nuno n'ont rien de piquant : ce bouffon y joue un rôle tout à fait secondaire et souvent ridicule. L'œuvre de Diamante eût gagné à se passer de ce personnage malencontreux. Nuno a bien raison de s'écrier, en s'esquivant dans une circonstance grave. « Je suis bouffon de comédie, et lorsque arrive une affaire sérieuse, on me renvoie : dans de pareilles circonstances, les bouffonneries sont toujours déplacées. » Nuno devait s'esquiver plus fréquemment.

Les preuves tirées des dates de la publication des deux pièces et de la date de la naissance de Diamante qui vient d'être retrouvée (1626) n'existeraient pas, qu'en lisant le *Cid* de Diamante, un Corneille à la main, on découvrirait, par une sorte d'intuition, de quel côté a jailli l'inspiration spontanée. Diamante est le plagiaire, à moins qu'à l'âge de 7 ou 8 ans. (*Le Cid* est de 1636), il n'ait écrit une pièce digne d'être imitée par Corneille.

LE MENTEUR

La verdad sospechosa, ó el mentiroso

La Verdad sospechosa (*la vérité suspecte*) se trouve dans la seconde partie des comédies du licencié don Ruiz de Alarçon y Mendoça, publiée en 1634. On la rencontre aussi dans le recueil des comédies de Lope et de plusieurs autres auteurs, publié en 1630, et dans cette édition, elle est attribuée à Lope. Corneille avait cru d'abord avoir affaire au phénix de l'Espagne, comme on le voit dans un de ses examens.

« Cette pièce (*le Menteur*) est en partie traduite, en partie imitée de l'espagnol. Le sujet m'a semblé si spirituel et si bien tourné que j'ai dit souvent que je voudrais donner les deux plus belles pièces que j'ai faites, et qu'il fût de mon invention. On l'a attribué au fameux Lope de Vega, mais il m'est tombé depuis entre les mains un volume de Jean d'Alarçon où il prétend que cette comédie est à lui et où il se plaint des imprimeurs qui l'ont fait courir sous le nom d'un autre. Si c'est son bien, je n'empêche pas qu'il s'en ressaisisse. De quelques mains que sorte cette comédie, il est constant qu'elle est très ingénieuse, et je n'ai rien vu dans cette langue qui m'ait satisfait davantage. »

Les Espagnols citent un jeu de mots singulier au sujet de Corneille. Alarçon s'adressant au lecteur de son temps, a écrit ceci : qui que tu sois, menteur ou bien intentionné, sache que les

comédies de ma première partie et de ces douze que comprend la seconde sont toutes de moi, quoiqu'elles soient devenues la parure d'autres Corneilles (*aunque algunas han sido plumas de otras cornejas*). Les plumes d'Alarçon ont reçu néanmoins un lustre immortel dans cette occasion.

Don Garcia (le Dorante de Corneille) revient de Salamanque, où il a fait ses études, avec son gouverneur, un vieux licencié, excellent personnage que Corneille a laissé de côté. Don Beltram, le père de don Garcia, les accueille avec joie, et donne à son fils un valet, Tristan (le Cliton), qui le suivra à la cour de Madrid. Il interroge ensuite le licencié sur le caractère de son fils, sur les qualités et sur les défauts qu'il a pu remarquer en lui. Le licencié fait le plus grand éloge de don Garcia : il est magnanime, il est vaillant, il est plein de sagacité et d'esprit; il est libéral, il est compatissant, mais à côté de toutes ces brillantes dispositions, il y a une ombre, il y a une tache à ce soleil. Le licencié ne peut s'empêcher de le confesser. Quelle est cette ombre? Est-ce une chose qui peut nuire à un gentilhomme? demande le père inquiet. — Peut-être, répond le prudent licencié. — Qu'est-ce donc? — Il ne dit pas toujours la vérité. Voilà le grand mot lâché. — Jésus! s'écrie le père, quelle chose honteuse pour un homme de son rang!... Beltram est donc bien averti, ce dont Corneille s'est gardé, et à tort selon nous, car la situation du père, qui se laisse prendre encore comme un autre aux mensonges de son fils, n'en est que plus comique. Don Beltram s'élève jusqu'à l'éloquence en déplorant que son fils, soit entaché de ce vice. Il préférerait le voir joueur, dissipateur, libertin, et même mort. Il répète avec tristesse : Quelle chose honteuse, mentir! Quelle chose opposée à ma nature! Il se propose de le marier le plus tôt possible avant que son vice ne soit connu, car plus tard cela deviendrait difficile. Ce sera, sans doute, aussi le meilleur moyen de le corriger. Le mariage rend sérieux.

Cependant don Garcia reçoit un billet de dona Lucrecia, sa

fiancée, qui l'invite à passer sous sa fenêtre, et d'une autre part un cartel de don Juan, son prétendu rival. Il se rendra aux deux rendez-vous qu'on lui assigne. Il est galant, il est brave, quoique menteur. Vient ensuite la fameuse scène du père et du fils. Ils se sont arrêtés dans la solitude d'Atocha, et le père cesse de se contenir.

— Êtes-vous gentilhomme, Garcia?

— Ne suis-je pas votre fils?

— Il ne suffit pas d'être mon fils pour être gentilhomme.

— Je pense, seigneur, que cela suffit.

— Quelle déplorable erreur! Pour être gentilhomme, il suffit d'agir en gentilhomme! Quelle est la source de la noblesse? Les actions illustres de ses premiers auteurs. Sans avoir égard à la naissance, les hauts faits des hommes les plus obscurs honorent leurs descendants. Faire bien ou faire mal, c'est être bon ou mauvais. Il en est ainsi.

— Je ne nie pas que les hauts faits donnent la noblesse, mais vous ne nierez pas non plus que la naissance la donne également.

— Si celui qui est né sans l'honneur peut le gagner, n'est-il pas certain que celui qui est né avec l'honneur peut le perdre?

— C'est la vérité.

— Donc si vous faites des actions honteuses, bien que vous soyez mon fils, vous cessez d'être gentilhomme; donc si vos mœurs vous rendent infâme aux yeux du monde, peu importe le blason paternel, peu importe votre haute origine. La renommée m'a déjà appris qu'on ne parle à Salamanque que de vos mensonges et de vos tromperies. Est-ce là être gentilhomme? Non. Si c'est le plus grand affront qu'on puisse faire au noble et au plébéien que de lui dire qu'il ment, qu'est-ce donc lorsqu'on ment en effet? Ne suis-je pas sans honneur selon les lois humaines si je ne me venge pas de celui qui dit que je mens? Avez-vous une épée assez large, avez-vous un cœur assez fort, pour obtenir raison de tout le monde, si tout le monde affirme

que vous mentez? Est-il possible qu'il y ait un homme assez bas dans ses pensées pour s'adonner à un semblable vice, duquel il ne peut tirer d'ailleurs ni agrément ni profit?

Corneille a transporté cette scène au cinquième acte de sa comédie et l'a traduite ainsi :

GÉRONTE.

Êtes-vous gentilhomme?

DORANTE, à part.

O rencontre fâcheuse!
(*Haut.*)
Etant sorti de vous, la chose est peu douteuse.

GÉRONTE.

Croyez-vous qu'il suffit d'être sorti de moi?

DORANTE.

Avec toute la France aisément je le croi.

GÉRONTE.

Et ne savez-vous pas avec toute la France
D'où ce titre d'honneur a tiré sa naissance,
Et que la vertu seule a mis en ce haut rang
Ceux qui l'ont jusqu'à moi fait passer dans leur sang?

DORANTE.

J'ignorerais un point que n'ignore personne,
Que la vertu l'acquiert, comme le sang le donne.

GÉRONTE.

Où le sang a manqué si la vertu l'acquiert,
Où le sang l'a donné, le vice aussi le perd.
Ce qui naît d'un moyen périt par son contraire.
Tout ce que l'un a fait l'autre peut le défaire,
Et dans la lâcheté du vice où je te voi,
Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi.

DORANTE.

Moi!

GÉRONTE.

Laissez-moi parler, toi de qui l'imposture
Souille honteusement ce don de la nature.
Qui se dit gentilhomme, et ment comme tu fais,
Il ment quand il le dit et ne le fut jamais.
Est-il vice plus bas ? est-il tache plus noire,
Plus indigne d'un homme élevé pour la gloire ?
Est-il quelque faiblesse, est-il quelque action
Dont un cœur vraiment noble ait plus d'aversion,
Puisqu'un seul démenti lui porte une infamie
Qu'il ne peut effacer s'il n'expose sa vie,
Et si dedans le sang il ne lave l'affront
Qu'un si honteux outrage imprime sur son front ?

On voit que cette scène est une reproduction presque littérale, et même un peu affaiblie, de l'original. Il y a plus de souffle et d'énergie dans l'espagnol. Corneille a négligé une vigoureuse énumération des vices qui offrent au moins une satisfaction. Don Beltram continue ainsi sa tirade : « Le voluptueux trouve une joie dans le plaisir, l'avare dans la contemplation de son trésor, le gourmand dans la douceur des mets, le joueur dans l'agrément du jeu et dans le gain, l'homicide dans la vengeance, le voleur dans la fuite, celui qui a toujours l'épée à la main est guidé par le désir de la renommée et par la bonne opinion de lui-même; tous les vices enfin donnent joie ou profit. Mais de mentir, qu'en advient-il ? L'infamie et le mépris! »

Don Garcia cherche en vain à se défendre ; le père animé poursuit ses vives attaques que toute l'adresse du monde ne saurait parer en ce moment. Il s'escrime avec ardeur contre ce vilain défaut du mensonge : « Considérez, ajoute-t-il pour dernière recommandation, que vous avez de la barbe au menton, une épée au côté, que vous êtes noble et que je suis votre père. »

Tout cela est dit d'un style clair et fort; cette morale élevée

est constamment rehaussée encore par l'expression lyrique, qui ne manque jamais à Alarçon.

C'est à la suite de ces réprimandes qu'Alarçon a placé le mensonge de don Garcia, relativement à un mariage secret qu'il a dû faire à Salamanque, afin d'échapper à l'hymen que son père lui propose, car il ne sait pas qu'il s'agit justement de dona Yacintha. Corneille a séparé les deux parties de la scène; il a gardé celle-ci pour son second acte; il en a traduit tous les détails circonstanciés de l'alcove, de la montre, du pistolet, du duel avec les deux frères de la belle imaginaire, de la défense dans l'appartement où il s'est enfermé avec elle, en entassant tous les meubles devant la porte; enfin, du mariage obligé, qu'il n'avait pas osé confesser encore parce que la femme qu'il a prise, quoique riche, n'est pas noble. Corneille, sauf quelques exagérations poétiques habituelles aux amants espagnols, qui précèdent le récit, l'a copié avec plus d'exactitude encore que la description fabuleuse du festin. C'est le mot à mot.

Le menteur se bat avec don Juan. Comment peut-on être si vaillant et si menteur! s'écrie celui-ci. Il est menteur par habitude et vaillant par nature.

> .... Dorante, à ce que je présume,
> Est vaillant par nature et menteur par coutume,

a dit Corneille.

Plus tard, pour se tenir en haleine, don Garcia conte à son valet qu'il a tué don Juan en duel, et don Juan paraît en ce moment avec don Beltram. Corneille a rencontré ici un vers de bon comique, lorsqu'il fait dire au valet :

> Les gens que vous tuez se portent assez bien.

Nous nous sommes borné à quelques rapprochements. Ils fourmillent dans ces deux pièces. Il y a ressemblance presque complète dans le plan et dans les détails. L'unique différence est dans quelques transpositions et dans les substitutions des per-

sonnages français aux personnages espagnols. Corneille, pour ne pas avilir son menteur, qui n'est pas avili non plus, du reste, dans la pièce originale, fait ressortir néanmoins davantage la folie du jeune âge :

J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles,
Et sitôt que j'en vois quelqu'un imaginer
Que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner,
Je le sers aussitôt d'un conte imaginaire
Qui l'étonne lui-même et le force à se taire.
Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors
A leur faire rentrer leurs nouvelles au corps...

Dorante est présenté comme un écolier espiègle, qu'on ne doit pas trop prendre au sérieux. Isabelle, suivante de Clarice, l'excuse encore en disant que plus d'un étudiant se métamorphose en cavalier pour plaire à une belle, sans que cela tire à conséquence.

Il aura cru sans doute, ou je suis fort trompée,
Que les filles de cœur aiment les gens d'épée,
Et vous prenant pour telle, il a jugé soudain
Qu'une plume au chapeau vous plait mieux qu'à la main.
Ainsi, donc, pour vous plaire, il a voulu paraître
Non pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il veut être.

Corneille a-t-il tiré de l'espagnol le sujet d'*Héraclius?* cela est douteux, la pièce de Calderon n'a été imprimée qu'en 1664, dix-sept ans après *Héraclius*.

Thomas Corneille et Scarron furent de grands imitateurs du théâtre espagnol, mais leurs ouvrages ne sont pas restés au théâtre, et il est inutile d'en parler.

ROTROU

VENCESLAS.

Rotrou a imité aussi plusieurs pièces de l'espagnol, et entre autres *Laure persécutée*, *Clelie ou le vice-roi de Naples*, *don Bertrand de Cabrera*, Rotrou n'a survécu que par son Ven-

ceslas, emprunté à la pièce de don Francisco de Rojas : *No hay ser padre siendo rey (on ne peut être père et roi).*

Il en a suivi les situations, et traduit les vers avec beaucoup moins de liberté que Corneille ne l'a fait pour le *Cid* à l'égard de Guillen de Castro.

En voici deux exemples entre plusieurs autres :

Rojas :

Como, les dixé, mi padre,
No sacude de los hombros
El peso de esta corona,
Flaco Atlante a tanto globo.
Ya la politica hé visto,
Ya tengo previsto el modo
De saber regirse un rey.
No es dificil pues con solo
Ser afable de ordinario
Y a veces ser riguroso, — etc...

Rotrou :

Comment, dis-je, mon père, accablé de tant d'âge,
Et la force à présent servant mal son courage,
Ne se décharge-t-il, avant qu'y succomber,
D'un pénible fardeau qui le fera tomber.
Et n'ai-je pas appris, sous son gouvernement,
Assez de politique et de raisonnement
Pour savoir à quels soins oblige un diadème,
Ce qu'un roi doit aux siens, à l'État, à lui-même !
Ne sais-je pas qu'un roi qui veut qu'on le révère
Doit mêler à propos l'affable et le sévère...

Rojas :

Decis que estoy ya muy viejo,
(Decis muy bien) que fuera
Razon que aquesta corona
Se pusiera en vuestra cabeza.
Eso ha de salir de mi
Que el gobierno y la grandeza,
No temiste en procuraria,
Sino solo en merecerla.
¿ Sabeis à lo que espone,
El que un imperio gobierna ?
No hay cosa bien hecha en él,
Que a los suyos les parezca.

Rotrou :

> Je suis vieil, mais un fruit de ma vieille saison,
> C'est d'en posséder mieux la parfaite raison.
> Régner est un secret dont la haute science
> Ne s'acquiert que par l'âge et par l'expérience.
> Un roi vous semble heureux, et sa condition
> Est douce au sentiment de votre ambition :
> Il dispose à son gré des fortunes humaines.
> Mais comme les douceurs en savez-vous les peines ?
> A quelque heureuse fin que tendent ses projets,
> Jamais il ne fait bien au gré de ses sujets.

Il serait difficile de suivre le texte de plus près, et l'avantage n'est pas même pour Rotrou. Le vers espagnol a plus de force et d'éclat.

CHAPITRE DEUXIÈME

MOLIÈRE

La princesse d'Elide. — *El Desden con Desden* (*Dédain pour Dédain*), de Moreto. — Don Juan ou le Festin de Pierre. — *El Burlador de Sevilla, y Convivado de piedra* (le Trompeur de Séville et le convive de pierre), de Tirso de Molina.

Moreto a eu, avec Tirso de Molina, l'honneur d'inspirer Molière, mais la *Princesse d'Elide* empruntée par Molière à la comédie de Moreto, *El Desden con Desden*, est moins bien réussie que don Juan. Les Espagnols reprochent à Molière de n'en avoir fait qu'une pâle imitation, dénaturée encore par les mœurs antiques au milieu desquelles le poète français a transporté l'action. On sait que Molière n'eut pas le temps d'achever en vers sa pièce commencée sur les ordres du roi, qu'il la termina en prose, et cette précipitation nuisit singulièrement à l'œuvre, bien que le Misanthrope prétende que le temps ne fasse rien à l'affaire.

Chez Moreto, Carlos, comte d'Urgel, le prince de Bearn et Gaston, comte de Foix, sont épris des charmes de la belle

Diana, princesse de Barcelone, qui, insensible comme la déesse dont elle porte le nom, se joue des cœurs, et se vante de ne pas céder à l'amour. Carlos et son valet Pollila entrent en scène; Carlos s'écrie que cette femme lui fera perdre la tête.

Pollila, nouvellement arrivé à Barcelone, lui demande la cause de ses ennuis. Que peut avoir le comte d'Urgel, dont l'univers célèbre l'héroïque valeur? Carlos lui apprend que la beauté de Diana est la cause de ses chagrins. Il lui fait une longue peinture de ses sentiments, qu'il cache aux autres avec soin, et que la princesse ignore elle-même. Le comte de Barcelone, le prince de Béarn, et Gaston comte de Foix, interrompent cette conversation. Les deux prétendants se plaignent de l'indifférence de Diana, et Pollila, qui, en sa qualité de bouffon, a son franc parler, propose un singulier moyen de séduire la belle : c'est de la renfermer dans une tour, de la laisser quatre jours sans manger, et de faire passer ses galants devant elle, avec des plats bien garnis. « Le diable m'emporte! dit Pollila, si on ne la verrait courir après eux. » Cet expédient n'est pas adopté. Carlos se garde de révéler son amour à ses rivaux. La scène est transportée dans le palais du comte de Barcelone. Des musiciens chantent la métamorphose de Daphné en laurier, cette nymphe que le divin Apollon lui-même ne put échauffer de ses rayons. Ce chant plaît à la fierté de Diana. Elle se livre, avec les dames de sa suite, Cinthia et Laura, à une dissertation subtile sur la différence qui existe entre plaire et aimer. Pollila se glisse dans la compagnie sous un habit de médecin. Il se dit médecin d'amour. Diana l'écoute avec plaisir, bien que toutes ses plaisanteries ne soient pas d'un goût délicat et choisi, et qu'une personne si susceptible aurait bien lieu de s'en fâcher.

Le comte de Barcelone vient avec les trois princes, et cherche à décider le choix de sa fille, mais elle lui répond que le mariage sera pour elle la mort; fille obéissante néanmoins, si son père l'exige, elle se mariera. Le comte de Barcelone, qui est un

excellent père, ne veut pas contrarier sa fille et la laisse libre. Elle explique comment l'étude de la philosophie lui paraît suffisante pour remplir un noble cœur. Les rivaux de Carlos se retirent en assurant à la princesse, que loin de se décourager, ils espèrent la faire changer de résolution, à force de galanteries, dans lesquelles l'un et l'autre essaieront de se surpasser. Carlos reste avec elle; il déclare pour son compte être enchanté de la voir dans ces idées; il les partage; il a aussi lui le mariage en horreur, il n'aimera jamais... La princesse est suffoquée d'un si impertinent aveu, et le pauvre Carlos, lorsqu'elle est partie, est tout étonné d'avoir eu le courage de le faire.

Une fête brillante a lieu et le sort appelle Carlos à porter les couleurs de Diana, à jouer auprès d'elle le rôle de cavalier d'amour. Il doit feindre la passion, et sous ce voile, celle qu'il a dans le cœur s'échappe et va troubler la princesse; mais lorsque Diana se croit sûre de la victoire, et qu'elle songe à l'humilier, pour ne pas démentir ses principes, Carlos reprend quelque empire sur lui-même, et se félicite d'avoir bien rempli le personnage qui lui a été imposé. Diana danse, chante, emploie toutes les séductions imaginables. Le comte d'Urgel, soutenu par le Gracioso, tient bon. Pollila assure à son maître qu'il est aimé. La colère de Diana le prouve, dit-il.

Ella te quiere, senor,
Y dice que te aborrece;
Ma lo que ira le parece
Es quinta esencia d'amor.

« Elle t'aime, seigneur, et dit qu'elle t'abhorre, mais ce qui te paraît de la colère, n'est que la pure essence de l'amour. » Pollila cite même des sentences de Lope de Vega, qu'il appelle le phénix espagnol, le soleil des beaux esprits. Le comte de Béarn et Gaston de Foix ont voulu imiter Carlos. Ils chantent les attraits des dames à qui le destin de la fête les a liés; tout cela fatigue la princesse; elle se résout à en finir, et pour

piquer Carlos, elle lui dit qu'elle a distingué le comte de Béarn et qu'elle l'épousera à la rigueur. Carlos riposte en confessant que Cinthie a fait une brèche à son cœur et qu'il lui donnera sa main volontiers. Voilà Diana des plus mécontentes; la situation se complique. Le comte de Béarn accourt, tout joyeux d'apprendre cette bonne nouvelle aussitôt répandue; Cinthie est également ravie; l'irritation de Diana ne fait qu'augmenter. Enfin, pressée d'accomplir sa promesse et voyant de nouveau les trois rivaux devant elle attendant humblement sa volonté, elle se tourne vers Carlos et avoue qu'elle est vaincue; le dédain a triomphé du dédain. Qu'on relise *la Princesse d'Elide*, on verra toutes les transformations que la pièce espagnole a subies.

DON JUAN.

Un ecclésiastique, contemporain de Lope de Vega, Tirso de Molina dont le véritable nom était Gabriel Tellez, est le premier auteur qui ait mis en scène le célèbre personnage de don Juan. Molière, Goldoni, Byron ont traité après lui ce fameux sujet sans compter les de Villiers, les Dorimon, les Rosimont et quelques auteurs du même ordre. Nous avons à cœur de signaler les diverses transformations de don Juan, comme nous avons signalé celles du *Cid*.

Voici d'abord ce que raconte la chronique de Séville :

« Don Juan Tenorio, d'une illustre famille des *vingt-quatre* de Séville, tua une nuit le commandeur Ulloa, après avoir enlevé sa fille. Le commandeur fut enterré dans le couvent de Saint-François, où sa famille possédait une chapelle. Cette chapelle et la statue du commandeur furent détruites par un incendie. Les moines franciscains, désirant faire cesser les débauches de don Juan, que sa naissance distinguée mettait à l'abri de la justice ordinaire, l'attirèrent une nuit dans leur couvent sous un prétexte trompeur, et lui donnèrent la mort. Ils firent courir le

bruit que don Juan était venu insulter le commandeur sur son tombeau, et que la statue l'avait englouti et entraîné dans l'enfer. »

Certes, ce sujet était bien fait pour donner essor à l'imagination des poètes. Tirso de Molina en comprit toute la portée; il y vit le libertin foudroyé par le ciel. Loin de se refuser à l'emploi du merveilleux, le théâtre espagnol recherchait ces éléments toujours si puissants sur la foule, et Tirso de Molina, dont le génie poétique était hardi, trouva là une riche mine à exploiter.

La scène s'ouvre à Naples, dans le palais du roi. Don Juan, sous le nom du duc Octave, a pénétré nuitamment dans l'appartement de la duchesse Isabelle, qui a cru recevoir le duc Octave, dont elle est secrètement aimée. Au moment où don Juan se retire, elle s'aperçoit de son erreur; elle jette des cris qui sont entendus du roi et de ses gardes. Le roi accourt, suivi de don Pèdre de Tenorio, oncle de don Juan; le roi ordonne qu'on saisisse le coupable. L'oncle et le neveu restent en présence; l'oncle se laisse toucher et protége la fuite de son neveu par le balcon. Lorsque le roi revient demander si on a fait justice du séducteur, l'oncle est obligé de mentir; il le fait avec un rare aplomb; il trouve sur le champ des images vives et saisissantes pour peindre au roi le courage avec lequel le traître s'est enfui. « A peine, dit-il, as-tu ordonné de le saisir, que, sans chercher à se disculper, il a mis l'épée à la main, il a relevé son manteau sur son bras, et avec une vaillante agilité s'est jeté au travers des gardes; sa défense a été superbe; mais voyant enfin la mort imminente, il a sauté en désespéré du balcon dans le jardin; les soldats l'ont suivi par cette porte voisine; ils l'ont trouvé respirant à peine. Comme une couleuvre repliée sur elle-même et qui se lève, lui, à ces cris : Mort! mort! que poussaient les soldats, a pris la fuite, le visage tout baigné de sang, et cette fuite a été si héroïque et si prompte que j'en suis resté confus. » Telle est la pompeuse description que rencontre si à propos don Pèdre pour

convaincre le roi; elle a dans le texte beaucoup de vigueur et d'éclat. Don Pèdre pousse l'obligeance envers son neveu jusqu'à dire au roi qu'il a reconnu le duc Octave. Le roi fait venir Isabelle; il ordonne qu'on enferme la duchesse dans une tour et qu'on aille arrêter Octave. Don Pèdre est chargé de cette mission, et don Pèdre recommence vis-à-vis d'Octave ses officieux mensonges. Il craint les explications; il engage Octave à fuir de son côté en lui disant que le roi est furieux, ayant appris que le duc a séduit Isabelle. Octave suit les conseils de don Pèdre et part.

Nous voyons paraître Thisbé sur le bord de la mer, Thisbé la belle pêcheuse, qui doit devenir sous la plume de Byron la ravissante Haydée; Thisbé est déjà charmante dans la pièce de Tirso de Molina. Elle a toute la grâce qui provenait des galantes pastorales de l'époque; elle se félicite en termes lyriques d'être insensible aux discours des amants et de conserver son honneur.

Thisbé s'exprime dans ces poétiques termes.

« Parmi toutes celles dont la mer elle-même baise avec ses ondes fugitives les pieds de jasmins et de roses, seule, libre d'amour, je demeure maîtresse de moi-même, j'échappe à de folles chaînes. Ici, où le soleil fait luire de saphyrs les ondes que les ombres épouvantaient, où le sable fin du rivage ressemble tantôt à des colliers de perles, tantôt à des atomes lumineux, j'écoute les querelles amoureuses des oiseaux et les doux murmures de l'eau qui roule au sein des rochers, et tenant à la main la ligne aussi légère que le petit poisson imprudent qui joue sur l'eau, ou avec les rets qui vont prendre dans leurs couches profondes les habitants des coquilles, je me promène fièrement. Mon âme se réjouit de ce que l'amour, cet aspic, ne l'ait point empoisonnée. Mille fois heureuse je suis, amour, puisque tu me pardonnes, si tant est que tu ne méprises pas ma cabane pour sa pauvreté. Offrant des nids aux tourterelles roucoulantes, des obélisques de paille couronnent mon toit où chantent aussi les cigales. Je conserve mon honneur dans la paille comme un fruit savoureux, ou comme un verre, de peur qu'il ne soit brisé!

Je suis l'objet des désirs, tout en les méprisant; je suis sourde aux soupirs des amants, terrible à leurs vœux, de roche pour leur tendresse. Anfriso, à qui le ciel, de sa main généreuse, a prodigué les dons du corps et de l'âme, Anfriso, libéral dans ses œuvres, patient dans les dédains, modeste dans les angoisses, Anfriso qui rôde pendant les froides nuits autour de ma cabane, se plait à la rajeunir tous les matins avec de verts rameaux qu'il coupe aux ormes; il répare les dommages qu'elle a soufferts, il l'embellit de mille guirlandes flatteuses; tantôt avec la guitare, tantôt avec la cornemuse, il me donne aussi une serénade; mais cela ne lui sert à rien, parce que je suis si maîtresse et si souveraine de son amour, qu'il trouve du bonheur dans ses peines et de la gloire dans ses tourments. »

Ainsi dit Thisbé! Mais don Juan, pour son malheur, arrive en nageant; il sort des flots avec son valet Catalinon qui se demande pourquoi le bon Dieu n'a pas mis du vin à la place de cette immense quantité d'eau salée, quand cela lui était si facile au commencement du monde. Don Juan, pendant que son valet raisonne, adresse de galants propos à Thisbé; qui lui répète à tout instant, pendant qu'il lui tient un langage charmant. « Plaise à Dieu que vous ne mentiez pas! »

Après une scène qui se passe à la cour de Castille, et dans laquelle le roi écoute une longue mais pittoresque description de Lisbonne, nous retrouvons don Juan, auquel son valet reproche de vouloir séduire Thisbé. — Vous voulez donc payer ainsi son hospitalité? — Eh! sot, répond don Juan, n'est-ce pas de cette façon qu'Enée a payé l'hospitalité de la reine de Carthage? — Don Juan entraîne Thisbé sans peine sous les bosquets voisins, pendant que les bergers, qui la cherchent pour la danse, chantent ce couplet : « Pour pêcher, sort la jeune fille; elle va tendre ses filets; au lieu de poissons, ce sont des âmes qu'elle prend. » Thisbé accourt bientôt en criant : Au feu! et, déshonorée par don Juan, elle s'abandonne à quelques concetti, peu d'accord avec la situation.

La seconde journée commence par une scène entre le roi et don Juan. Le roi a appris de lui comment don Juan a agi vis-à-vis d'Isabelle, à Naples, et il ne veut plus le marier à dona Anna, fille du commandeur Ulloa, comme il se proposait de le faire; il le bannit. Arrive le duc Octave, et le roi lui promet la main de dona Anna. Le duc et don Juan se retrouvent; mais le duc ignore toujours la perfidie de don Juan. Celui-ci s'amuse à jouer au marquis de Mota le tour qu'il a joué au duc Octave. Dona Anna aime le marquis de Mota; elle lui écrit pour lui donner un rendez-vous. La lettre tombe dans les mains de don Juan. Malgré les vives remontrances de don Diegue à son fils, remontrances qui ont si bien inspiré Molière, il court au rendez-vous; il espère encore triompher; mais dona Anna appelle toute la maison à son secours, et son père paraît. Don Juan, en s'enfuyant, tue le commandeur. C'est là que commence, comme on le sait, l'opéra de *Don Giovanni* de Mozart. Le marquis de Mota, qui venait avec des musiciens pour donner une sérénade à sa belle, est arrêté au nom du roi, pendant que don Juan, continuant le cours de ses séductions, captive le cœur d'une nouvelle mariée qu'il a trouvée sur son chemin.

La troisième journée nous montre le mari Patricio, fort jaloux de don Juan et tourmenté par lui. Ces situations ont inspiré à Mozart quelques-unes de ses plus gracieuses mélodies, et entre autres le duo de Zerline et de Mazetto. La duchesse Isabelle et Thisbé se rencontrent ensuite et se font part de leurs mêmes malheurs; mais don Juan s'occupe peu d'elles. Le voilà devant le tombeau du commandeur. Il invite à souper la statue qui ne répond rien : le signe de tête a lieu un peu plus tard. Don Juan rentre chez lui. Il fait servir à souper. La statue frappe à la porte; les domestiques qui sont allés ouvrir reviennent effarés. Don Juan, son épée d'une main, un flambeau de l'autre, va au devant de la statue et revient avec elle à pas mesurés. Don Juan se trouble d'abord, mais il reprend

ensuite son audace et veut que Catalinon cause avec le convive de pierre. Catalinon lui demande des nouvelles de l'autre vie et si on y cultive la poésie. La statue répond avec la tête; puis elle invite don Juan à venir souper dans sa chapelle, et se retire sans permettre à don Juan de l'éclairer : elle n'a pas besoin de la lumière terrestre elle a celle du ciel. Molière n'a pas encore oublié ce trait. Après le départ de la statue, don Juan se promet d'être fidèle à sa parole. Le duc, sur ces entrefaites, a tout appris et veut se battre avec don Juan. Le roi s'oppose à ce duel. Don Juan se rend à la chapelle, et ici se passe la scène la plus originale de cette étrange pièce, scène que nous allons reproduire, et que Molière n'a pas abordée avec la même audace.

CATALINON. — Que cette église est obscure, seigneur! Miséricorde! on me tire par mon manteau!

DON JUAN. — Qui va là?

DON GONZALO (*la statue*). — Moi.

CATALINON. — C'est fait de ma vie!

DON GONZ., *à don Juan*. — Je suis le mort; ne t'effraie pas. Je ne m'attendais pas à te voir remplir ta promesse, sachant que tu te moques de toutes choses.

DON JUAN. — Me tiens-tu donc pour un lâche?

DON GONZ. — Ne fuyais-tu pas cette nuit où tu m'as tué?

DON JUAN. — Je fuyais de peur d'être reconnu; mais me voilà devant toi. Dis promptement ce que tu veux de moi.

DON GONZ. — Je veux te donner à souper.

CATALINON. — Son souper sera terriblement froid, car je ne vois pas la cuisine.

DON JUAN. — Soupons.

DON GONZ. — Il faut d'abord que tu soulèves cette tombe.

DON JUAN. — Et si tu le veux ces piliers.

DON GONZ. — Tu es vaillant?

DON JUAN. — Oui, j'ai du courage; il y a un cœur sous cette chair. (*On voit paraître une table noire toute servie.*)

Catalinon. — Cette table assurément vient de la Guinée. N'y a-t-il personne pour la laver.

Don Gonz. — Asseyez-vous.

Don Juan. — Où?

Catalinon. — Voici deux pages noirs qui apportent des siéges. (*Deux lutins vêtus de noir entrent avec des siéges.*) On porte ici le deuil et les bayettes de Flandre.

Don Juan. — Assieds-toi.

Catalinon. — Moi, seigneur, j'ai fait mon goûter ce soir.

Don Gonz. — Pas de réplique.

Catalinon. — Je me tais. Que Dieu me tire d'ici. Quel est ce plat, seigneur?

Don Gonz. — Ce plat est composé de scorpions et de vipères!

Catalinon. — Quel agréable plat!

Don Gonz. — C'est là notre nourriture.

(*A don Juan.*) — Ne manges-tu pas?

Don Juan. — Je mangerai, lors même que ce seraient tous les aspics mâles et femelles que l'enfer peut contenir.

Don Gonz. — Je veux qu'on chante pour toi.

Catalinon. — Quel vin boit-on ici?

Don Gonz. — Goûte-le.

Catalinon. — C'est du fiel et du vinaigre que ce vin-là!

Don Gonz. — Voilà le vin de nos pressoirs.

(*On entend le chant suivant :*)

« Qu'ils soient avertis, ceux qui jugent bien des châtiments « du ciel, qu'il n'est point de terme qui n'arrive, qu'il n'est « aucune dette qui ne soit payée! »

Catalinon. — Cela ne vaut rien, vive Dieu; j'ai compris cette chanson. On la chante pour nous?

Don Juan. — Quelle glace dans mon cœur et quel feu!

Chant : — « Pendant que l'on rit dans le monde, il n'est pas « juste qu'on puisse dire : J'ai du temps pour m'acquitter, « puisque le paiement arrive toujours si vite. »

Catalinon. — De quoi est composé ce ragoût?

Don Gonz. — D'ongles.

Catalinon. — Si ce sont des ongles, longs et crochus comme ils sont, ce doivent être des ongles de tailleur.

Don Juan. — J'ai soupé! Fais enlever la table.

Don Gonz. — Donne-moi ta main; n'aie pas peur; donne-moi ta main.

Don Juan. — Qu'oses-tu dire? Moi avoir peur!... Tu me brûles... Ne me brûle pas de ce feu qui est en toi!...

Don Gonz. — Ce n'est rien encore auprès du feu qui t'attend. Les voies de Dieu, don Juan, sont impénétrables, et tu paies tes fautes entre les mains d'un mort; si tu les acquittes de la sorte, c'est que la justice céleste veut qu'on soit puni selon ses actions.

Don Juan. — Tu me brûles! tu me brûles! Ne me serre pas ainsi ou je te frappe avec cette dague; mais je fais un vain effort; mes coups se perdent dans l'air. Je n'ai pas déshonoré ta fille; elle s'est aperçue de ma ruse...

Don Gonz. — N'importe, tu avais l'intention de la profaner.

Don Juan. — Laisse-moi appeler un prêtre pour me confesser et m'absoudre.

Don Gonz. — Il n'y a pas lieu à cela : il est trop tard.

Don Juan. — Quel feu me pénètre, me dévore! Je suis mort! (*Il meurt.*)

Malgré les facéties du gracioso, dont il est difficile de traduire les jeux de mots, cette scène, qui se passe dans une église, sur un tombeau servant de table, possède une sombre grandeur qui n'est pas dans la scène écourtée de Molière. On sait, du reste, que Molière traita ce sujet un peu à contre-cœur et seulement sur les sollicitations de sa troupe, qui l'avait vu réussir sur d'autres théâtres, et particulièrement sur le Théâtre-Italien, d'où de Villiers l'avait tiré et traduit *en vers tels quels*, pour nous servir de sa propre expression. Le sujet entre les mains de Molière, s'éleva à la plus haute philosophie : don Juan devint

un athée en guerre ouverte avec le ciel et puni par lui de toutes ses impiétés. C'est encore l'*épouseur du genre humain*, mais c'est surtout le raisonneur sceptique qui veut tout soumettre à la loi du plaisir, ce que Sganarelle appelle dans son style comique un pourceau d'Épicure.

Molière, dans l'âme duquel s'agitait Tartuffe, dont trois actes avaient été lus à la cour, voulut montrer que s'il frappait ceux qui faisaient métier et marchandise de dévotion, il ne soutenait pas les esprits forts qui ne voient que leur individualité dans la création, et prétendent que le monde se règle sur les caprices. Les lois de la morale, de l'honneur, de la véritable noblesse, n'ont jamais mieux été posées que dans *Don Juan*, et malgré cela, Molière n'obtint pas un succès complet. Outre que le succès des autres *Don Juan* avait épuisé la curiosité, avouons que le *Don Juan* de Molière n'est pas composé avec le même intérêt que ses autres ouvrages. Trop de personnages épisodiques traversent la pièce, mais le grand poète comique se révèle à tout instant dans le dialogue. Quelle admirable figure que celle de Sganarelle, ce valet honnête et craintif, qui n'ose pas trop contrarier son maître, mais qui connaît si bien tous ses défauts et sait les lui reprocher d'une façon originale ! Quelle scène que celle où don Juan éconduit M. Dimanche, scène qui appartient entièrement à l'auteur français ! Quelle ampleur dans le caractère de don Juan ! Avec quelle connaissance de son art Molière a ramené aux conditions de la scène française les pastorales qu'on trouve dans la pièce espagnole.

Un poète plein de verve et d'imagination, que l'Espagne nouvelle peut opposer avec orgueil à ses poètes anciens, Zorilla, a composé un drame fantastique et religieux sur don Juan de Tenorio. Dans le drame de Zorilla, don Juan se repent, et les portes du ciel s'ouvrent pour lui.

Tristan, dont la Marianne est imitée du *Tétrarque de Jérusalem* de Calderon, Scudery lui-même comme Mayret, Quinault, Monfleury fils, Dancourt, Lesages, ont tiré également des sujets

dramatiques de la littérature espagnole; de nos jours, c'est à dire dans notre siècle, Raynouard a demandé à Montalban ses *Templiers* et Casimir de Lavigne sa *Fille du Cid* aux romances de la vieillesse du héros.

CHAPITRE TROISIÈME

IMITATIONS FAITES PAR L'AUTEUR

Après les noms que nous avons cités et qui ont fait tant d'honneur au théâtre français, nous osons à peine nous nommer, mais en donnant une idée des pièces espagnoles que nous avons adaptées à la scène française, nous engagerons peut-être des mains plus heureuses que les nôtres à faire briller l'or qu'elles nous ont paru recéler.

Du reste, afin de concilier la modestie avec l'intérêt de l'art qui seul nous guide, nous laisserons la parole aux divers organes de la publicité qui se sont occupés de nos études théâtrales, en n'y laissant autant que possible subsister que l'analyse et la critique.

L'HAMEÇON DE PHÉNICE

El anzuelo de fenisa

Phénice avec son hameçon n'est pas, comme vous pourriez le croire, une honnête pêcheuse à la ligne. Phénice est une grande pécheresse; elle a pour hameçon toute sa belle personne, de

grands yeux noirs bien engageants, une petite bouche pleine de perles et de sourires, une taille de fée et des pieds d'Andalouse; eh bien! dans ce corps charmant, l'amour n'habite plus; une trahison l'en a chassé. Phénice se venge sur tous les hommes de la perfidie de son premier amant; mais elle ne se venge pas seulement en les trompant, elle les dévalise et les plume de la plus vilaine façon du monde. Donc, garde à vous! riches hidalgos venus d'Espagne à Palerme; si vous mordez à l'hameçon de Phénice, vous y laisserez vos bijoux et votre or.

Que le seigneur Lucindo vous serve d'exemple, jeune cavalier d'aussi bonne mine et d'aussi bonne tournure que vous pouvez l'être, Phénice n'a eu d'amour que pour sa chaîne d'or, ses bagues de diamant et sa bourse; quand tout cela fut en son pouvoir, elle a salué le pauvre Lucindo d'un horrible : « Je ne vous connais pas, » et lancé sur lui un certain chevalier servant de bien mauvais visage. — Heureusement que Lucindo a dans Tristan un merveilleux valet dont l'adresse lui fait retrouver bourse, chaîne et bagues, mais des valets de cette espèce-là ne se rencontrent pas tous les jours; — ce sont pièces rares.

Quand Lope de Vega donna l'*Hameçon de Phénice*, cette comédie avait un but moral qu'elle a perdu depuis; Phénice est la courtisane italienne chez laquelle se ruinaient si follement les jeunes seigneurs espagnols envoyés dans le duché de Milan et le royaume de Naples.

Il était périlleux de produire devant un public français cette femme sans amour au cœur, qui n'est à vrai dire qu'une fort belle coquine (*escobana*), connaissant à ravir l'art du vol au sentiment; il fallait un peu d'audace et beaucoup d'habileté pour présenter sur le théâtre où Lucrèce se tue, Phénice qui aurait donné fête à quatre Tarquins.

(*La Patrie.*) G. DE L.

LE MÉDECIN DE SON HONNEUR

El medico de sù honra

Si, comme on l'a dit, la littérature dramatique d'un peuple est l'expression de son état social, pour bien juger une œuvre théâtrale il faut se reporter au temps où cette œuvre parut et connaître ceux pour qui elle fut écrite. La vie réelle explique alors la scène, et les intentions du poète deviennent saisissables. L'étude des mœurs espagnoles sous Philippe IV nous paraît donc indispensable pour bien comprendre et le succès qu'obtint Calderon et le but qu'il se proposa en donnant au public *le Médecin de son honneur*.

Il faut convenir que rien n'était aussi dégradé que le caractère du peuple espagnol au temps de Philippe IV. L'Espagne, déchue de toute grandeur, de toute prospérité, voyait la plus affreuse misère s'établir chez elle et devenir l'état normal du pays. Avec la paresse, l'ignorance, l'avarice, la perfidie et le libertinage, les forces vivaces, intellectuelles de la nation s'évanouissaient au milieu d'un pêle-mêle d'hommes de cour, de prêtres, de courtisans et de baladins; mais tous ces vices, toute cette dégradation, n'avaient pu entamer la fierté espagnole, elle restait intacte ; les descendants des vieux chrétiens conservaient encore d'eux-mêmes la plus haute opinion. En vertu de cet orgueil, le plus grand faquin se disait noble comme le roi et UN PEU PLUS.

La messe, le repas, le repos, la promenade et l'amourette, voilà le cercle dans lequel roulait invariablement la vie d'un seigneur hidalgo, grave et philosophiquement fainéant ; ce qu'il aimait par dessus tout, c'était de humer l'air avec sensualité, assis sur son perron, les jambes croisées, en rêvant aïeux, noblesse, et se chantant mentalement l'hymne de ses vertus personnelles, car l'orgueil espagnol, c'est le vice caractéristique, le

vice-père de tous ceux que Charles-Quint reprochait à sa nation lorsqu'il disait : Les Espagnols n'ont que le masque de la sagesse. *Parecen sabios y no lo son.* Si l'on parlait beaucoup d'honneur en le pratiquant très peu, de même la décence était de règle et la vertu pas trop d'usage ; la galanterie régnait généralement ; les femmes mariées, sur lesquelles pesait une gêne presque musulmane, profitaient de la moindre échappée ; elles étaient gênées, donc elles pouvaient tromper, donc elles trompaient. Les hidalgos ne badinaient pas sur la loi conjugale ; ils la voulaient entière ; ils tenaient l'infidélité de leurs femmes pour la plus grande injure que pût recevoir leur honneur ; une intrigue d'amour était ainsi entourée de tant de dangers, que les précautions à prendre, la discrétion à garder et le péril lui-même lui donnaient avec le charme d'un mystère tout l'attrait d'une entreprise. Les auxiliaires que les amants trouvaient dans d'honnêtes gens dont les petits talents étaient voués au service des affaires de cœur avaient donné courage aux plus timides, et la société en était arrivée au plus haut degré d'immoralité quand parut *le Médecin de son honneur.*

Calderon, en exaltant les sentiments d'honneur et de dignité personnelle, dut réussir, nous le concevons, auprès d'un public dont l'orgueil et la fierté nous sont connus : quant à son but moral, le déréglement des mœurs à cette époque ne nous permet pas de douter qu'il n'ait été d'effrayer le désordre par la représentation de la tragique histoire d'amour que M. Hippolyte Lucas vient de nous faire applaudir sur le second Théâtre-Français et que je vais essayer de vous faire connaître.

Dona Mencia est mariée à don Guttiere. Le fier gentilhomme a obtenu la main mais non le cœur ; jeune fille, dona Mencia a reçu les aveux de don Henri, le frère du roi don Pèdre le Justicier.

Relevé sans connaissance d'une chute de cheval, un cavalier blessé est conduit chez don Guttiere, c'est l'infant. Le seigneur hidalgo prodigue au jeune prince les soins les plus empressés.

Revenu à lui, don Henri ouvre les yeux et aperçoit à ses côtés sa chère Mencia. Rêve-t-il? que le sommeil prolonge la charmante illusion! Est-il mort? bienheureux sont les morts; mais non il vit, il ne dort pas et il apprend de la bouche de sa maîtresse qu'il est aimé plus que jamais.

L'infant a quitté la maison de son hôte ; mais après les douces paroles de dona Mencia, il ne peut tarder à revenir ; quelque rendez-vous a dû être ménagé. Voici la nuit ; nous sommes dans les jardins de don Guttiere ; dona Mencia est là, elle semble attendre. Un homme escalade une terrasse ; cet homme vous l'avez reconnu, les deux amants sont réunis. Bientôt un bruit de pas vient troubler l'heureux tête à tête. Ce ne peut être que don Guttiere ; Mencia frissonne; où cacher don Henri? Elle est perdue! — Non; là, dans ce pavillon, l'infant pourra se soustraire aux yeux de son mari. Don Guttiere n'a rien vu, mais il soupçonne. Un valet épouvanté sort alors du pavillon en criant : Au secours! au voleur! Il vient d'être réveillé, heurté par un homme; c'était bien un homme, il a touché son manteau. L'effroi pâlit Mencia; la jalousie brille dans les yeux de don Guttiere. On apporte des flambeaux, une adroite soubrette les laisse tomber à terre, et profite de cet instant de ténèbres pour faire évader don Henri. Quand la lumière reparaît, le danger n'existe plus. Don Guttiere fait rentrer dans son appartement la pauvre Mencia. Resté seul, il cherche, et, en cherchant, il trouve sous ses pieds un poignard au manche magnifiquement ciselé; c'est l'arme d'un riche seigneur. Ses soupçons se portent sur l'infant, et voilà que tout d'un coup ses soupçons se justifient. Mencia, entendant marcher sous ses croisées, paraît à son balcon ; la nuit l'empêche de reconnaître son mari; elle s'imagine que le mystérieux rôdeur est don Henri, l'imprudente lui crie : Fuyez; les jours de Votre Altesse sont en danger ; nous nous reverrons dans un lieu plus propice. — Le doute n'est plus permis à don Guttiere.

Il se rend auprès du roi don Pèdre et lui demande justice

contre un larron d'honneur. Le roi jure qu'il l'obtiendra. Don Guttiere lui remet alors le poignard de don Henri, et lui dénonce l'infant comme l'homme qui a osé l'outrager. Don Pèdre fait entrer don Guttiere dans une pièce voisine : il mande don Henri, lui remet son poignard accusateur et l'accable de sanglants reproches. L'infant, pour sa défense, déclare qu'il n'a fait que répondre à un amour sincère allumé depuis longtemps. Don Pèdre exile son frère et croit donner ainsi satisfaction à l'honneur du gentilhomme ; mais don Guttiere a entendu les paroles de don Henri ; son cœur est ulcéré, sa vengeance n'est point assouvie.

Il revient auprès de Mencia, sombre, avec cette fureur calme qui glace d'épouvante. Mencia atteste le ciel de son innocence, et ne rencontrant qu'incrédulité, se trouve mal. Guttiere lève sur elle un poignard ; mais sa main s'arrête, il ne veut pas tuer l'âme avec le corps, Mencia mourra en chrétienne; il s'éloigne après avoir écrit quelques lignes. Revenue à elle, la jeune femme lit ces terribles mots : « Plus d'espoir pour vous sur la terre, réconciliez-vous avec Dieu ! » Elle sent que sa dernière heure est arrivée; elle prie, et, plus calme, va attendre la mort dans son appartement. Don Guttiere rentre dans son palais; il y introduit un homme dont les yeux sont couverts d'un bandeau; cet homme est un chirurgien qu'il a fait enlever pour servir sa vengeance. Don Guttiere ne lui rend la vue que pour lui montrer un précipice où il le fera jeter s'il ne consent pas à ouvrir les veines d'une jeune femme, afin qu'elle meure au bout de son sang. Le malheureux chirurgien supplie, implore, demande grâce, et n'obtient que cette réponse impitoyable : « Tuez, ou vous allez mourir! » Il obéit enfin. Mencia n'est plus. On frappe à la porte de don Guttiere. — Ouvrez, c'est le roi. Don Pèdre a su l'enlèvement du chirurgien, il soupçonne un crime, le meurtre de Mencia lui est dévoilé; il veut tout d'abord punir don Guttiere; mais il excuse le fier hidalgo quand celui-ci s'écrie : La vie d'un gentilhomme appartient au roi; pour son honneur il en reste et doit

toujours en rester le seigneur suzerain, maître de le gouverner à sa guise : mon honneur était malade, seul je pouvais lui porter remède, seul j'en ai été le médecin.

Autour de ce terrible drame, espèce d'Othello dont le jago est une maladresse et le mouchoir révélateur un poignard, se mêle et se dénoue dans la pièce espagnole une intrigue d'amour toute fraîche et toute gracieuse. M. Hippolyte Lucas ne s'est occupé que de l'action principale, du tableau et non du cadre. Nous ne lui en faisons pas un reproche, les complications d'intrigue sont d'ordinaire fatigantes, l'intérêt succombe toujours sous un feu croisé d'événements. Mais pourquoi M. Lucas a-t-il conservé le valet bouffon, le *gracioso?* Ayant mis de côté l'intrigue subalterne, à laquelle se mariait la gaîté de ce rôle, il nous semble que la suppression de ce personnage eût été de bon goût. Ce *gracioso* isolé n'est plus qu'un niais de mélodrame.

Avec ou malgré son gracioso, comme vous voudrez, *le Médecin de son honneur*, de M. Hippolyte Lucas, a obtenu un grand et légitime succès que nous sommes heureux de constater.

Mlle Naptal, Godat et Rouvière ont joué avec talent et distinction.

(*La Patrie.*) G. de L.

— Le théâtre espagnol a été une source féconde pour le nôtre; le dix-septième siècle y a puisé abondamment des situations dramatiques. Nul théâtre en effet n'est plus riche en éléments de ce genre. Il brille particulièrement par la multiplicité des événements, par la vivacité de l'intrigue; l'imagination, comme une fée, a présidé à la naissance de ce théâtre et l'a doué des plus heureux prestiges. Lope de Vega, et Calderon surtout, grands poètes tous deux, si ce nom a jamais été mérité, ont laissé des œuvres pleines de charme et d'intérêt. Ce ne sont pas pourtant ces excellents auteurs qui ont fourni à notre scène ses premières et si heureuses inspirations. Corneille emprunta *le Cid*

à Guilhem de Castro; Rotrou a pris *Venceslas* à Francisco de Rojas; Molière a tracé le portrait de l'incrédule et voluptueux *Don Juan*, d'après Tirso de Molina, nom d'emprunt qui cachait celui d'un religieux, Gabriel Tellez.

Calderon est sans contredit le plus puissant des auteurs dramatiques espagnols; ses conceptions ont une grandeur, une énergie qu'on ne retrouve pas au même degré chez les autres. Son style possède une teinte lyrique qui se fond harmonieusement dans le tissu de ses pièces. C'est surtout lorsqu'il fait parler la jalousie que Calderon devient éloquent et sublime. *Le Peintre de son déshonneur*, *A outrage secret vengeance secréte*, *le Tétrarque de Jérusalem*, et principalement, *le Médecin de son honneur* offrent une peinture terrible des susceptibilités de l'honneur espagnol. On ne s'étonne pas, lorsqu'on a lu ces ouvrages, que Schlegel, l'illustre critique allemand, se soit écrié en parlant de cet auteur, qu'on doit le regarder, plus encore que Lope de Vega, comme « un miracle de la nature! »

Il fallait que Calderon sentît en lui une grande vigueur pour oser peindre un noble cavalier dont la jalousie, craignant de se dévoiler, cherche à venger secrètement un outrage secret et se résout à ceci : il fait saisir dans sa maison un pauvre chirurgien; on le lui amène avec un bandeau sur les yeux. Alors a lieu la plus terrible proposition qu'un homme puisse entendre d'un autre homme : don Guttiere, le mari jaloux, lui montre dona Mencia sa femme, endormie dans une chambre voisine; il lui ordonne d'ouvrir les veines à cette femme, et de laisser couler le sang jusqu'à ce que mort s'ensuive; de cette façon, don Guttiere croit sauver son honneur; il dira le lendemain que sa femme s'étant trouvée malade a voulu être saignée par son chirurgien, et qu'elle est morte dans la nuit des suites de cette saignée. Le chirurgien en sortant applique sa main ensanglantée contre le mur : les cinq doigts y restent marqués, preuve du meurtre, qui doit servir à faire reconnaître la maison. Le roi vient, apprend tout, voit cette main sanglante, interroge don

Guttiere. Au lieu de s'excuser, le cavalier espagnol, poussé à bout, découvert malgré lui, répond avec hauteur : « Ceux qui remplissent un office public placent un écusson sur leur porte ; l'honneur est mon office, sire ; voilà mon écusson. »

Tel est le drame étrange que M. Hippolyte Lucas a été assez hardi et assez heureux pour transporter sur la scène française, avec quelques modifications toutefois. L'auteur a d'abord resserré le sujet en retranchant plusieurs personnages inutiles à l'action. Rien n'est plus décousu, plus fantasque que ces drames espagnols divisés en journées ; la scène change à tout instant. Il est même très difficile d'en comprendre l'effet théâtral ; l'enfance de l'art se fait surtout sentir dans ces changements de lieu successifs : M. Hippolyte Lucas les a évités avec soin. Il a tiré aussi de la main de sang un bien plus grand parti que l'œuvre originale. C'est devant le spectateur que cette cruelle marque de l'attentat s'imprime sur la porte de don Guttiere. Le chirurgien, le crime commis, sort dans un état voisin de l'égarement ; le pied lui manque en descendant les gradins qui conduisent à l'appartement de dona Mencia ; il s'approche de la porte, et recule épouvanté de l'empreinte qu'il y laisse. C'est un des plus grands effets de terreur qu'on ait jamais mis au théâtre.

La principale étude, du reste, que M. Hippolyte Lucas nous a paru faire, c'est la reproduction exacte du sentiment espagnol. La couleur est bien observée ; il y a unité de tons. On retrouve dans la bouche des personnages les discours pleins de jactance et d'hyperboles des vrais hidalgos ; l'image abonde, l'élément lyrique perce à tout moment ; l'amour y joue un rôle principal à côté de l'honneur ; on reconnaît bien cette nature espagnole, patrie du Cid et d'Hernani. M. Hippolyte Lucas n'a pas omis non plus le *gracioso* si indispensable dans les vieilles comédies de Lope de Vega et de Calderon, qu'on le retrouve jusque dans les *autos sacramentales;* l'inquisition trouvait tout naturel que les bouffons égayassent les mystères de la religion.

Composer une comédie espagnole sans y mettre le gracioso

n'était pas possible ; Molière a placé Moron dans la *Princesse d'Élide;* et Molière a, du reste, avec sa grande sagacité, prévenu tout de suite le public du caractère de ce personnage :

> Par son titre de fou tu crois le bien connaître ;
> Mais sache qu'il l'est moins qu'il ne le veut paraître ;
> Et que, malgré l'emploi qu'il exerce aujourd'hui,
> Il a plus de bon sens que tel qui rit de lui.

Tel est effectivement le valet bouffon du théâtre espagnol : il cache sous ses saillies une observation, une critique, un trait de mœurs.

Les acteurs ont joué cette pièce avec talent. MM. Godat et Rouvière ont eu de très belles inspirations ; ils se sont mis hors de ligne : ce sont des acteurs auxquels on aura désormais beaucoup à demander. Ils ont engagé leur avenir. MM. Darcourt, Baron, Boileau, ont bien tenu leurs rôles. On a applaudi deux charmantes actrices, Mlles Naptal et Berthault. Cette dernière a chanté avec beaucoup de goût une charmante romance, composée exprès pour ce drame par Donizetti.

(*Le Siècle.*)

LE TISSERAND DE SÉGOVIE

El tejedor de Segovia

Deux Maures armés de deux poignards traversent la scène ; ils s'échappent de la chambre d'Alphonse le Brave, roi de Castille. On vient d'entendre le roi crier au secours. Le marquis Suero Pelaez a pris part de loin à cette scène. Les deux Maures sont poursuivis par l'alcade don Beltram et par les gardes du palais. Le marquis, d'intelligence avec le roi des Maures, a frémi. Le coup est manqué ; le soupçon peut planer sur lui. En effet, les deux Maures, en fuyant, ont laissé tomber un billet et un poignard destinés au marquis et à son fils,

le comte Julian. Don Beltram s'en est emparé. Ce vieux serviteur, type de la fidélité, hésite à croire une telle trahison. Attendri par le comte, il lui remet généreusement l'enveloppe de la lettre accusatrice; le nom des coupables ne se trouve pas écrit dans le corps du billet. Don Beltram ne tarde pas à être victime de sa noble imprudence. Le comte et le marquis sont les rivaux de don Beltram et de don Fernand son fils, jeune héros qui console la Castille de l'absence du Cid, retiré à Valence. Le comte, cette nuit-là même, a franchi les murs d'un couvent et déshonoré dona Anna, la fille de Beltram, la sœur de don Fernand, dont on lui avait refusé la main. Il a hâte de les perdre tous deux avant la révélation de son crime. Le comte et le marquis accusent donc auprès du roi don Beltram et son fils. On trouve à la ceinture de don Beltram la lettre et le poignard. Don Beltram, appelé au lit de mort de son neveu Vargas, avait gardé sur lui ces preuves de l'attentat. Le roi fait arrêter don Beltram. En vain le loyal serviteur se défend. Le roi, prévenu, ne songe qu'au châtiment. La fille du roi, la belle Théodora, cherche à protéger le vieillard. Théodora s'est éprise de don Fernand sur le bruit de ses exploits. Toujours en lutte avec le comte et son fils qu'elle méprise, Théodora ne parvient pas à convaincre son père. Les rumeurs populaires annoncent l'approche de don Fernand; il revient vainqueur des Maures; il rapporte au roi les dépouilles des ennemis. Don Fernand fait le récit de ses combats. Le roi, après l'avoir écouté, lui saisit le bras et le mène à une croisée du palais. Quel spectacle s'offre aux yeux de don Fernand! une hache.... un billot.... son père que l'on conduit au supplice!... Il se jette aux genoux du roi, il demande que l'on arrête le funèbre cortége. Le roi l'accuse de trahison. Don Fernand tire son épée... il va arracher son père au bourreau... mais la tête de don Beltram vient de tomber. Don Fernand, après avoir exprimé fortement sa douleur et son indignation, est condamné lui-même à mourir de faim et de soif dans la tour Saint-Martin, près d'un cercueil ouvert, punition réservée aux régicides.

ACTE DEUXIÈME

Don Fernand, grâce à l'un de ses amis et compagnon d'armes, Garceran, est sorti de la tour Saint-Martin. A sa place a été mis dans le cercueil son cousin don Vargas, dont la ressemblance était exacte avec la sienne. Don Vargas, enterré dans le caveau de l'église Saint-Martin, a été revêtu des habits de don Fernand, qui s'est enfui enveloppé dans le suaire de son cousin. On croit Fernand mort. Fernand, déguisé, s'est retiré à Ségovie, où la cour est venue ; il est entré dans un atelier de tisserand. Il a appris le métier de tisserand, moins pour tisser des draps que pour tramer sa vengeance en secret. Il a sa sœur et son père à venger. Sa sœur, après avoir vécu quelque temps avec lui chez les tisserands, s'est renfermée de nouveau dans un cloître. Garceran a juré à son ami d'épouser dona Anna après qu'elle aura, par la vengeance que les deux amis préparent, recouvré son honneur perdu. Une femme seule se doute de l'existence de Fernand et vient le visiter dans l'humble atelier. Fernand l'aime, elle aime Fernand. Cependant ni l'un ni l'autre ne se sont trahis : c'est Théodora, la fille du roi. Elle essaie de forcer Fernand à se découvrir ; elle évoque de glorieux souvenirs, elle fait chanter sous les fenêtres de l'atelier une romance dans laquelle les malheurs de la famille de Fernand sont exprimés avec sympathie. Fernand se trouble. En ce moment paraît le comte ; il a suivi les pas de Théodora. Cette femme voilée a éveillé sa curiosité ; il la prend pour une fille du peuple, il veut l'enlever au tisserand. Le comte vient se jeter ainsi dans les propres mains de son terrible ennemi. Théodora, après une scène de séduction, enlève au comte son épée et la remet à Fernand. Les tisserands surviennent avec des torches ; le comte se voit entouré de poignards levés sur lui ; mais Fernand ne veut pas le tuer encore. Fernand le contraint d'abord à signer un contrat de mariage où le nom de

dona Anna est inscrit. Lorsque l'honneur de sa sœur est ainsi recouvré, Fernand fiance sa sœur à Garceran, comme veuve du comte Julian. Il dédaigne ensuite de se servir du poignard. Il rend au comte son épée, et la toile tombe sur un duel aux flambeaux.

ACTE TROISIÈME

Alphonse le Brave converse avec le marquis. Il lui est venu des doutes sur la loyauté du marquis et de son fils. Autour de lui, il ne voit que trahison ; la guerre tonne de tous côtés. Il apprend par un message que les Maures, partis de Tolède, doivent être introduits dans les murs de Ségovie. En effet, voilà les Maures !..... Le roi s'élance au combat, malgré les embrassements de sa fille. Théodora, du reste, a été élevée au milieu des batailles, elle n'en redoute pas le bruit ; elle vient de rentrer au palais. Quel est son étonnement de voir reparaître le comte Julian, qu'elle croit prisonnier de Fernand. Le comte, usant de ruse, s'est dit blessé à mort ; il a été laissé pour tel entre les bras d'un prêtre ; mais à peine Fernand s'est-il éloigné, que le comte a ouvert aux Maures les portes de Ségovie. Le comte brave Théodora ; il la menace du cloître. Théodora a refusé ses hommages ; il se venge de l'infante en l'insultant, en menaçant elle et sa race d'une ruine prochaine. L'infante sort pour retrouver son père et mourir avec lui. Le comte court rassembler ses amis afin de seconder les Maures. Le roi, forcé de battre en retraite, se réfugie dans son palais ; il veut finir en roi ; il ordonne à ses vieux compagnons de saisir des flambeaux et de mettre le feu au palais sitôt qu'ils verront s'approcher les Maures vainqueurs. Il monte sur son trône et met sa couronne. Alors paraît le comte ; il prétend déposséder sur-le-champ le roi de son sceptre et de sa couronne. Théodora se jette entre eux. Le roi ressaisit son épée, ses serviteurs sont prêts à se défendre. Fernand s'avance ; Fernand, aidé des braves tisserands, a vaincu

les Maures. Surprise du roi. Fernand se présente en prisonnier; il redemande le cachot et la chaîne, il veut être jugé. Le roi fait justice du comte et du marquis, et donne sa fille pour épouse à Fernand, qui reconnaît dans l'infante la dame voilée de l'atelier. Fernand, amoureux, demande à l'ombre de son père la permission de vivre auprès de Théodora et du roi.

(*Le Coureur des spectacles.*)

— Nous ajouterons à cette analyse quelques détails sur la pièce d'Alarcon, *el Tejedor de Segovia*, dont M. Ferdinand Denis a donné une excellente traduction en prose dans ses *Chroniques d'Espagne et de Portugal.*

La pièce du *Tisserand de Ségovie*, telle que l'a conçue Alarcon, est divisée en deux parties de trois journées chacune, comme la *Jeunesse du Cid*, et beaucoup d'autres pièces espagnoles. C'est un long roman rempli des incidents les plus étranges. Dans la première partie, on trouve la perfidie du marquis et de son fils à l'égard de don Beltram et de Fernand; le supplice de don Beltram, que le roi fait voir décapité à Fernand, au moment où celui-ci achève le récit de ses victoires; on y trouve encore, parmi les détails que nous avons été forcés d'omettre, la belle résistance de dona Anna, lorsque le comte Julian veut s'emparer des papiers de son père; la défense héroïque de Fernand, retiré dans la tour Saint-Martin; l'apparition de dona Maria Luxam, qui apporte dans cette tour des provisions à Fernand; une scène pathétique où Fernand offre à sa sœur un breuvage qu'il croit empoisonné, afin de la soustraire par la mort à la séduction du comte; une autre scène toute terrible, dans laquelle Fernand revêt un mort de ses propres habits, pour qu'on croie qu'il a cessé de vivre; enfin son arrivée à Ségovie, sous le déguisement d'un tisserand, avec dona Maria Luxam, qui s'est dévouée à son sort, et qui a pris un vêtement de femme du peuple. Dona Maria, que nous avons élevée au rang de fille de roi, est une noble personne de Madrid. Elle se fait

appeler Théodora (en espagnol Teodora), ce qui donne lieu à une espèce de double sens, que le poète exprime ainsi :

Con équivoco sentido
Teodora, ò te adora, senas
De que te adoro y estimo :
Y aunque Teodora me llame
La que te adora me digo.

C'est donc parce que *Teodora* se rapproche de *te adora* (elle t'adore), que l'amante, d'un esprit très subtil, ainsi que toutes les amantes du vieux théâtre espagnol, adopte le même nom. Il y a beaucoup de jeux de mots chez tous les poètes de cette époque, et ces jeux de mots n'ont pas toús autant de grâce, surtout lorsqu'ils tombent, ce qui arrive ordinairement, de la bouche du *gracioso*.

La seconde partie du *Tisserand de Segovie* d'Alarcon a quelques rapports avec les brigands de Schiller. On dirait que le poète allemand a calqué son Charles Moor sur Fernand. Le héros d'Alarcon, qui, sous son déguisement de tisserand, s'est battu avec le comte Julian devenu amoureux de dona Maria, a été jeté en prison : il s'est échappé avec une troupe de bandits par un effort d'audace et de courage, et il s'est mis à leur tête. Cette troupe répand la terreur dans les environs de Ségovie. Cependant Fernand porte, au milieu de son existence vagabonde, les nobles sentiments d'un chevalier. Il attaque les hommes et non les principes; il sait rendre justice aux lois fondamentales de la société; il fait respecter un alguazil auquel des hommes de sa bande veulent faire un mauvais parti, et ces paroles à ce sujet sont remarquables : « Il ne suffit pas pour le tuer qu'il soit alguazil : je ne puis souffrir ces gens qui reprochent aux alguazils leur office et les abhorrent. Pour le bien de tous, ne doit-il pas y en avoir? A qui s'adresser sinon à des hommes? Voudriez-vous, par hasard, lorsqu'on voit tant de criminels, qu'il n'y eût personne pour les arrêter? » Et après quelques autres preuves de l'utilité des alguazils, il renvoie le pauvre diable à la garde de

Dieu. Tel est Fernand qui, en remportant bientôt sur les Maures une victoire désespérée avec sa troupe, se fait pardonner ses exploits de grande route, et rentre dans la faveur du roi. Il a sacrifié aux mânes de don Beltram le comte Julian et le marquis, et il marie à son ami Garceran sa sœur dona Anna, veuve du comte Julian, qu'il n'a immolé à sa vengeance qu'après l'avoir forcé à épouser sa sœur.

Nous avons retranché, mais non sans regret, quelques effets saisissants de l'original, entre autres, la substitution du corps de don Vargas à Fernand dans le cercueil : nous avons fait paraître aussi le personnage de la sœur de don Fernand, que nous avons supprimé ensuite pour donner plus de rapidité à l'action.

DIABLE OU FEMME

La dama duende

Don Louis et don Félix entrent; don Félix est légèrement blessé à la main, d'un coup d'épée que don Louis vient de lui donner; ils se sont battus dans l'obscurité. Don Louis poursuivait une femme voilée, qui s'est mise sous la protection de don Félix. Après le duel, don Louis a reconnu en don Félix un ami, un jeune compagnon d'armes, qui venait justement à Madrid pour le voir. Don Louis a voulu que don Félix et son valet logeassent chez lui. A peine sont-ils installés, que don Félix, levé depuis l'aurore, se sent pris d'une forte envie de dormir; il s'assied dans un fauteuil, et pendant que son valet court à la recherche d'un sac perdu, se laisse aller au sommeil. Une issue secrète donne de cette chambre dans celle de la sœur de don Louis, Isabelle, jeune veuve à qui son frère laisse peu de liberté, et la dame même que don Félix a protégée sans la connaître. Isabelle et sa camériste Clara, poussent les ais d'une cloison, et pénètrent dans l'appartement de don Félix ; il ne se réveille pas ;

et, pour savoir son nom, elles fouillent la malle que le valet avait ouverte, afin d'y chercher un onguent propre à guérir les blessures de son maître. Clara trouve un portrait de femme et des lettres fort tendres. Isabelle éprouve un certain dépit jaloux. Cependant elle écrit un mot pour remercier son défenseur. Avant de se retirer, Clara joue un tour au valet : elle a trouvé sa bourse, remplie de doublons; elle a pris à un braséro voisin des charbons tout chauds, et a remplacé ainsi un or qu'il a sans doute volé à son maître. Elles se sauvent ensuite, en refermant la cloison. Le valet, en rentrant, cherche sa bourse et jette les hauts cris; il réveille son maître et lui dit, étant fort superstitieux et fort poltron, qu'un esprit follet hante à coup sûr la maison; il lui raconte la transformation de son or, et montre un ruban avec lequel Isabelle a enveloppé la main de don Félix. Étonnement du maître et terreur du valet. Don Félix aperçoit la lettre sur la table de toilette, et la prend malgré son valet. Plusieurs incidents comiques augmentent la frayeur de celui-ci. Il aperçoit le bras de Clara, lorsqu'elle remet une seconde lettre, et demeure suffoqué. Cette lettre annonce à don Félix qu'une dame qu'il a obligée paraîtra à minuit sonnant, si son valet l'Olive chante à cette heure la chanson de l'esprit follet. L'Olive ne veut pas chanter; mais son maître l'y force, l'épée sur la gorge. Isabelle parait avec Clara, qui porte une lanterne sourde. Don Félix veut savoir si c'est un diable ou une femme, et Isabelle, pour lui échapper, commande tout bas à sa caméristc de retourner la lanterne. Obscurité. Les deux femmes, ne pouvant rentrer par la cloison, s'enfuient dans la chambre voisine. Arrive don Louis; il soupçonne quelque chose, et il vient accuser don Félix de vouloir le déshonorer. Don Félix jure qu'il ignorait que ce fût sa sœur. On la cherche partout, jusque dans le fond d'une armoire, où l'on ne trouve que des vêtements de femme. Don Louis entraîne don Félix dans la chambre voisine; mais les deux femmes s'échappent par un balcon, et accourent se blottir dans l'armoire visitée. Don Louis enferme son hôte pour visiter le

reste de la maison. Le valet, de plus en plus effrayé, dans la persuasion où il est que c'est le diable, et non une femme, cherche tous les moyens de s'évader; il se revêt des habits de femme tirés de l'armoire, et se dispose à enfoncer la cloison, lorsque son maître s'approche et le prend pour la sœur de don Louis; il lui témoigne l'amour le plus passionné, et don Louis, qui a tout entendu, s'élance, furieux, l'épée à la main. L'Olive se fait connaître; alors, pour terminer le débat, Isabelle sort de l'armoire où elle se tenait avec Clara, et avoue qu'elle a causé tout le trouble de la nuit; elle ajoute, les yeux baissés :

En ne cherchant qu'un jeu, j'ai rencontré l'Amour.

Don Louis consent au mariage de don Félix et d'Isabelle, et, de plus, il épousera la sœur de son ami. Le portrait et les lettres trouvées dans la malle, et qui avaient donné quelque jalousie à Isabelle, étaient de la sœur de don Félix, aimée autrefois par don Louis.

(Le Coureur des spectacles.)

— Il est dans la destinée de certaines pièces d'être refaites éternellement; cette persistance des auteurs à s'emparer d'un même sujet prouve que ce sujet est une source intarissable à laquelle on peut puiser la gaieté ou l'intérêt. Quelques-unes des comédies de Molière ont été composées ainsi d'après des scènes éprouvées du théâtre italien ou du théâtre espagnol. Nulle pièce n'a peut-être subi autant de transformations que celle de la *Dama Duende* de Calderon. M. Damas Hinard a traduit cette comédie dans son théâtre espagnol, et avant lui, sous le titre de la *Cloison*, Linguet avait donné la traduction d'une autre pièce de Calderon *(el Escondido y la Tapada)*, qui a beaucoup de rapport avec la *Dama Duende*. Mais ce sont les imitations faites pour la scène qui nous préoccupent particulièrement, et nous trouvons d'abord l'*Esprit follet* de d'Ouville. Il a pris la pièce aux théâtres de l'Italie, où elle avait paru sous le titre.

de la *Dame démon, ou Arlequin persécuté par la dame invisible.* Antoine le Metel, sieur de d'Ouville, était le frère aîné de l'abbé Bois-Robert; il a fait des comédies comme son frère, et des contes qui portent son nom. La meilleure de ses pièces, assez faiblement versifiée, est l'*Esprit follet*, qui s'est produit en 1641. D'Ouville a suivi d'assez près la donnée primitive en changeant toutefois, selon l'usage du temps, les noms des personnages et le lieu de l'action; il a transporté la scène en France; d'Ouville, à propos de la Comédie où il mène son héroïne, prend occasion de célébrer le changement opéré dans le théâtre de l'époque, qui commence à s'épurer. Voici ces vers, qu'on peut citer en témoignage. Angélique s'écrie :

Quoi, fais-je une action trop libre et trop hardie,
Si je me plais parfois à voir la comédie,
Qu'on a mise en tel point, pour en pouvoir jouir,
Que la plus chaste oreille aujourd'hui peut ouïr?

Après d'Ouville, Hauteroche trouva que le sujet, doué d'un élément heureux et comique, selon les aristarques d'alors, était de bonne prise, il fit la *Dame invisible*. Le *Mercure galant* du mois de février 1684 s'exprime ainsi : « C'est une pièce purement d'intrigue, dont l'original est espagnol, et qu'on estime une des plus belles du fameux don Pedro Calderon, qui l'a intitulée la *Dama Duende*. Feu M. d'Ouville traita ce sujet, il y a environ quarante ans, et cette comédie, quoique en prose rimée plus qu'en vers, parut si divertissante par ces incidents, qu'elle eut un très grand succès. M. de Hauteroche les a rectifiés d'une manière qui satisfera tous ceux qui entendent le théâtre. » Hauteroche a chargé la pièce de beaucoup d'incidents nouveaux. Hauteroche était comédien dans la troupe du Marais en 1664. Hauteroche entendait en effet le théâtre, mais la *Dame invisible*, bien qu'elle se soit longtemps conservée, n'a pas eu le même succès que le *Deuil* et le *Cocher supposé*, et ne vaut pas ces piquantes comédies. « A l'égard de la *Dame invisible*, disent les frères Parfait, c'est une comédie espagnole

« mise sans art au Théâtre-Français par d'Ouville, retouchée « par Hauteroche avec plus de bienséance et de goût. »

C'est aussi ce que pensait Collé, qui jugea à son tour le sujet digne d'attention, et qui, dans la préface de son *Esprit follet*, s'exprime ainsi : « En 1760, je refonds cette comédie presque en « entier en conservant le plan d'Hauteroche, dont la combi- « naison m'a paru assez régulièrement faite ; je les rapproche « autant qu'il est possible de nos usages, de nos modes, de « notre langage actuel... Il serait à désirer que dans cinquante « ou soixante ans, quelque écrivain dramatique s'amusât encore « à retoucher mon ouvrage, qui aura vieilli, et qu'il le rajeunît « mieux que je n'ai fait celui d'Hauteroche. En rafraîchissant « ainsi d'âge en âge des comédies dont les plans et les carac- « tères sont excellents, ce serait un moyen sûr et infaillible (en « supposant une meilleure plume que la mienne), de perpétuer « la gloire du théâtre français, qui est le modèle de ceux de « l'Europe entière. On ne laisserait pas perdre des chefs-d'œuvre « dramatiques que la vétusté de leur style, le changement des « manières, des événements, des mœurs, et mille autres vicissi- « tudes feront peut-être oublier, malgré le mérite inestimable de « leur fonds. »

Le vœu du bon Collé, nous avons essayé de l'accomplir.

(*Notes de Diable ou Femme* (1).)

LE COLLIER DU ROI

Garcia de Castagnar...

Garcia de Castagnar, ó del Rey abajo ninguno (hormis le roi personne).

Le sujet de cette pièce est le même que celui du *Médecin de son honneur*. Aucune autre nation n'a porté aussi loin le senti-

(1) Théâtre espagnol, chez Michel Lévy.

ment de l'honneur que la nation espagnole, et même en l'exagérant, elle a toujours été, comme dit La Fontaine, plus grande encore que folle. Cette exagération s'approche presque toujours du sublime et l'atteint souvent. La littérature rallumait à chaque instant cette flamme de l'honneur qui s'éteint si vite dans la corruption des villes et des cours, et gardait aux mœurs une fierté, une énergie, juste orgueil du pays. Pendant que l'honneur conjugal, par exemple, était tourné en ridicule sur les autres théâtres contemporains, et spécialement sur les théâtres français, il se relevait de toute sa hauteur sur le théâtre espagnol, et faisait frémir quiconque avait la pensée de lui porter atteinte. Il ne s'agissait pas seulement du châtiment vulgaire et facile de la femme coupable, châtiment naturel à la portée des esprits les plus faibles et les plus bornés; ou de la jalousie inquiète qui, motivée par d'étranges insinuations, pousse Othello à étouffer Desdemona; on voyait parfois le sacrifice d'un amour sincère et profond des deux côtés, aux terribles lois de l'honneur. César ne voulait pas que sa femme fût soupçonnée; il la répudiait. Le gentilhomme Espagnol tuait la sienne, en lui demandant pardon de tant de rigueur!

Tel est Garcia, surnommé del Castanar, parce qu'il habite à cinq lieues de Tolède, un endroit tout rempli de châtaigniers. Garcia, sous les vêtements d'un riche laboureur, cache un des beaux noms de l'Espagne, mais son père ayant été compromis dans une conspiration, il a jugé à propos de ne pas se faire connaître, même à sa femme Blanche, qui, elle aussi, est d'une illustre famille et qui l'ignore. Le comte d'Orgaz seul connaît leur destinée à tous deux. Le comte d'Orgaz est un des premiers seigneurs de la cour d'Alphonse XI. Le roi va guerroyer de nouveau contre les Maures; chacun, pour aider aux frais de la guerre sainte, envoie sa contribution volontaire. Garcia n'est pas le dernier; il envoie cent quintaux de viande salée, deux mille fanègues de farine, quatorze muids de vin, trois troupeaux de son bétail, cent hommes tout équipés, cent quintaux de porc

salé. Il n'envoie que cela parce que l'année a été mauvaise. Voilà ce qu'il fait, en homme loyal qui ne connaît pas le roi, mais qui connaît son devoir :

> Que aunque no conoce al rey
> Conoce su obligacion.

Le deuxième pivot des pièces espagnoles après l'honneur, c'est le respect pour la royauté, la soumission due au souverain, à lui seul, car *hormis le roi, personne*, Alphonse est touché des présents de Garcia; il veut connaître cet homme dont le comte d'Orgaz lui dit d'ailleurs le plus grand bien. Il se décide à l'aller voir, mais incognito, suivi seulement de deux seigneurs; il fera semblant de s'être égaré à la chasse, et il ira lui demander l'hospitalité. Le comte d'Orgaz écrit immédiatement à son protégé pour l'avertir de sintentions du roi, et il lui dit : « Vous reconnaîtrez le roi au grand ruban rouge qu'il porte sur sa poitrine (1). »

Le roi vient de conférer le droit de porter cet insigne à Mendo, un des grands de sa cour, qu'il emmène avec lui. Le roi arrive donc chez Garcia avec Mendo; le roi a ôté son ruban; Mendo, au contraire, a hâte d'étaler le sien, et Garcia le prend pour le roi. A peine Mendo a-t-il vu Blanche, qu'il en devient épris.

Ici commence le drame.

Rien n'est pur, rien n'est charmant comme l'amour de Blanche et de Garcia, rien n'est plus suave que l'entretien qu'ils ont ensemble avant l'arrivée du roi. Leur tendresse s'exhale dans les termes les plus poétiques, avec les comparaisons les plus ingénieuses; les époux échangent de douces paroles qui tiennent à la fois de l'ode et de l'idylle; c'est quelque chose d'enchanteur. On peut reprocher à Juliette d'écouter Roméo avec un peu d'indiscrétion, et de s'écarter des bienséances de la

(1) *La banda roja.*

jeune fille, mais qui a droit de reprocher à Blanche l'exaltation de ses sentiments? On éprouve, à entendre ces chastes et légitimes accents, un contentement parfait. Mais l'orage s'approche, il va gronder dans ce ciel azuré; un point noir s'est déjà formé à l'horizon. Garcia s'est aperçu de l'impression que Blanche a faite sur Mendo, qu'il continue et qu'il continuera jusqu'au dénoûment à croire le roi. Il est agité, quoiqu'il ne doute pas de Blanche, lequelle, de son côté, répond à Mendo, qui se plaint de sa fierté : « Garcia m'aime ainsi, *a si me quiere Garcia.* » Admirable réponse, qui découragerait tout autre que le présomptueux Mendo.

Le roi revient au palais, après avoir reconnu toutes les belles qualités de Garcia; Mendo l'accompagne au retour, mais il ne tarde pas à corrompre à prix d'or un valet, et à obtenir de lui des renseignements sur la façon dont il peut pénétrer dans la chambre de Blanche. Le serviteur lui indique un balcon par lequel Garcia, qui va à la chasse presque toutes les nuits, rentre parfois le matin; Mendo se rend au Castanar. Il s'égare dans la forêt et rencontre Garcia lui-même, qui, sans le reconnaître, lui indique le chemin : dépité d'avoir manqué sa chasse, il rentre avant l'heure accoutumée, et même avant la venue de Mendo, peu familiarisé avec les alentours; c'est alors que Mendo apparaît sur le balcon. Garcia le prend d'abord pour un voleur poussé par la faim, et dans la générosité de son âme, est sur le point de lui jeter une aumône, au lieu de lui envoyer les balles de l'arquebuse qu'il tient encore à la main. Mendo est bien forcé de s'expliquer. Garcia reconnaît qu'on en veut à son honneur, et en même temps, à la vue de Mendo et de son cordon rouge, il comprend qu'il ne peut se servir de son arme et tuer le roi. Il se contente d'une verte semonce et le fait redescendre par le balcon où il est monté. Il pousse la complaisance jusqu'à tenir l'échelle pendant que Mendo descend, et à remettre entre se mains l'arquebuse, pour qu'il puisse se défendre, s'il y a lieu, contre les brigands de la forêt. Mais à peine Mendo est-il parti

que sa douleur éclate avec force et qu'il consulte son honneur. La réponse de son honneur ne se fait pas attendre; il l'a bien pressentie tout d'abord. Comment soustraire Blanche aux entreprises d'un roi? *Muera Blanca!* Que Blanche meure! Ainsi dit l'impitoyable honneur; mais Garcia ajoute aussitôt :

Muera Blanca, y muera yo.

Que Blanche meure, et que je meure aussi! La mort préviendra toute souillure, toute tache à son nom, à son honneur, la partie immortelle de lui-même! Il s'arme de son poignard et entre dans la chambre de Blanche; mais là, en présence de celle qu'il aime tant, et qui est si fidèle, il se sent faiblir. Il hésite à immoler la victime, et la victime s'enfuit effrayée, à demi nue; elle se précipite dans la forêt. Blanche y rencontre le comte d'Orgaz, et se met sous sa protection. Le comte l'emmène à la cour, la présente à la reine, lui révèle sa noble origine, tandis que Garcia la cherche toujours le poignard à la main.

Garcia apprend d'Orgaz que sa femme est à la cour! Quelle nouvelle pour lui!... C'est à la cour même qu'un refuge lui est offert. Pour tout autre que Garcia, un soupçon jaloux naîtrait peut-être, mais il est trop sûr de la vertu de Blanche, il ne voit que l'affront qui sera le même que si elle était coupable. La calomnie, la perfide et lâche calomnie, n'atteindra-t-elle pas Blanche et lui? Il va à la cour. Il est témoin encore de la noble résistance de sa femme, et il s'écrie : *O valerosa muger! ó tiranna majestad! O vaillante femme! ó tyrannique majesté!* Mais le roi paraît, on le lui fait connaître; la méprise cesse. Garcia en s'apercevant que l'homme qui lui a fait injure et qu'il a respecté n'est que son égal, change d'attitude. Rien ne peut plus arrêter sa vengeance : *Hormis le roi, personne.* Il demande à parler dans l'antichambre à Mendo, et sans autre forme de procès, lui plonge son poignard dans le cœur. Il le punit comme doit être puni un homme qui n'est pas le roi, et qui a tenté de lui dérober l'honneur! Ce qu'il dit à Alfonse dans ses explications est magnifique.

Après avoir rappelé pompeusement sa naissance et les malheurs de sa famille, en venant au meurtre qu'il a commis tout à l'heure, il s'écrie fièrement : « Toi-même tu m'aurais pris pour un infâme, si je t'avais montré l'homme qui m'a outragé autrement que mort! » — Le roi trouve qu'il a agi selon son droit, et paraît disposé à lui confier le commandement de son armée contre les Maures! Celui qui se fait justice ainsi ne saurait être qu'un vaillant capitaine.

(*Le Siècle.*)

— L'analyse que nous venons d'emprunter au *Siècle* est celle de la pièce de Francisco de Rojas, que la troupe de M. Lombia fit connaître en France, et à laquelle nous avons emprunté le *Collier du Roi.*

RACHEL, OU LA BELLE JUIVE

Romancero

Le puissant roi de Castille, Alphonse VIII, s'est épris d'une femme dont il n'a vu que le portrait; il ne sait pas même si elle existe. Il est conduit chez un juif qui a la réputation d'être un grand nécromancien. Il lui montre le portrait, il demande au juif s'il peut lui faire connaître cette femme. Le juif, qui a su exposer ce portrait aux yeux d'Alphonse, répond que son art lui rend tout facile; et, en effet, il fait paraître au fond de son appartement une belle jeune femme appuyée sur une harpe. Elle récite le *Cantique des Cantiques*, et le roi est enivré de poésie et d'amour. Le juif promet au roi de faire venir à Tolède cette charmante vision sous une forme réelle, et Alphonse sort enchanté, en promettant sa protection aux juifs. Or, Rachel est la nièce de Ruben, le juif; elle obéit à sa volonté, comme Esther à celle de Mardochée, sans lui demander compte de ses projets. Ruben la destine au rang de favorite du roi, et pour lui faire

accepter cette position, dont la candeur de la jeune fille s'effarouche, il lui fait, un tableau saisissant de la misère des juifs, qu'elle pourra protéger.

Rachel cède d'autant plus que la vue du roi a produit sur son cœur une impression très vive. Le retour du roi, qui découvre le stratagème de Ruben, et pardonne tout, emporté qu'il est par son amour, achève de déterminer Rachel à accepter le titre de favorite, en attendant celui de reine.

Rachel est au palais, et le jour d'audience publique du roi est arrivée : un vieux soldat, un collecteur, passent devant le monarque ; le roi fait le collecteur soldat, et le soldat collecteur. Un bûcheron s'avance ensuite. Il expose qu'un seigneur de la cour, Gusman, lui a ravi un toit de chaume qu'il avait au sein de la forêt, pour bâtir, sur l'emplacement, un pavillon de chasse. Le roi adjuge au pauvre bûcheron le pavillon splendide. Les seigneurs s'irritent, mais ils ont une bien autre cause de ressentiment, c'est l'élévation de Rachel, et Fanès, grand-maître de Calatrava, s'approche à leur tête et demande au roi le renvoi de sa maîtresse. On doit se figurer la manière dont cette proposition est reçue par le plus amoureux des princes. Il couronne Rachel devant sa cour. Tout le monde se retire, excepté le bûcheron, qui jure de veiller sur le roi, et le vieux soldat et le collecteur qui s'instruisent mutuellement de ce qu'ils auront à faire, chacun dans son emploi nouveau.

Gusman, le seigneur dont le roi a adjugé le pavillon au bûcheron, a voulu, avant de quitter ce pavillon, y réunir les grands de la cour en séance secrète, pour qu'on y prononce la déchéance du monarque et la mort de Rachel. La mort de la juive a été en effet décrétée, et c'est Gusman lui-même qui est chargé d'accomplir l'arrêt. Le roi et Rachel viennent d'eux-mêmes au devant de ses coups. Le roi prétexte une chasse pour s'approcher du pavillon. Il espère même faire revenir les seigneurs sur leur affreux dessein. Il ne voudrait pas punir ; et en effet, il désarme Gusman caché et prêt à frapper Rachel, en faisant l'éloge de la

valeur et de la loyauté de ce seigneur, son frère d'arme en Palestine. Gusman laisse tomber le poignard de ses mains, mais les autres ne sont pas attendris comme lui. Ils veulent achever leur vengeance. Dès que le roi est parti, ils mettent à sa poursuite des hommes audacieux qui effraient et détournent le cheval de Rachel, s'emparent de la belle juive et la ramènent au pavillon. Elle se défend avec vigueur. — Fais-toi chrétienne, lui disent les seigneurs : nous te pardonnons. Mais elle répond fermement : *Je suis Juive!*

La sentence est rendue ; elle va avoir la tête tranchée sur un billot élevé dans la cour, lorsque le bûcheron se présente et se place entre la hache et les seigneurs. Cette hache m'appartient, c'est celle de mon père, dit-il.

> Cette hache, on l'a vue abattre sous ses coups
> Des chênes bien plus forts et bien plus hauts que vous;
> Allez le demander à la forêt voisine...

Les seigneurs reculent étonnés ; Rachel se jette aux pieds de son protecteur improvisé ; elle en avait un autre, muet et masqué : c'était Ruben qui, glissé dans le conseil des seigneurs, attendait le moment de les faire saisir. Le roi survient, presse sa maîtresse dans ses bras, et condamne à mort les seigneurs, mais la belle juive tombe à ses genoux, et lui demande le pardon des coupables.

(*Courrier des théâtres.*)

— Don Luis Ulloa, dans un poème ; Diamante, dans une comédie, *La Judia de Toledo ;* la Huerta, dans une tragédie en trois actes intitulée *Raquel ;* Cazotte, dans une nouvelle fantastique, et don Telessore de Trueba, dans l'*Espagne romantique*, ont traité ce sujet. Nous ne nous sommes inspiré que de quelques vers du *romancero* où l'on trouve la légende des amours d'Alphonse VIII et de la belle juive. Nous avons emprunté au *Vaillant Justicier*

de Moreto la scène du collecteur et du soldat. *Le Vaillant Justicier* est une des pièces les plus populaires et les plus renommées de la Péninsule. Telles sont, avec *la Jeunesse du Cid*, de Guillen de Castro, les emprunts que nous avons cru pouvoir faire au théâtre espagnol.

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES DRAMATIQUES

QUI ONT ÉTÉ REPRÉSENTÉS EN FRANCE

DEPUIS L'AN 1200 JUSQU'EN 1862

1200. Heregia dels Preyres, hérésies des prêtres, par *Anselme Faydit*.
1360. Gestes de Jehanne, reine de Naples, par *Parosols*.
1380. Le Mystère de la Passion, en quatre journées, par plusieurs auteurs *anonymes*.
1395. L'Histoire de Griseldis, mystère, par un *anonyme*.
1400. Le Mystère de la Résurrection, par un *anonyme*.
1404. Le Mystère de la Conception, par un *anonyme*.
1406. Les Mystères du Vieil Testament, par un *anonyme*.
1434. Le Jeu de la vie de sainte Catherine, mystère, par un *anonyme*.
1437. La Vengeance de Nostre Seigneur Jésus-Christ, mystère en quatre journées, par un *anonyme*.
1444. Le Jeu et Mystère de la saincte Hostie, par un *anonyme*.
1450. Le Mystère des actes des Apôtres en neuf livres, par *Simon* et *Arnould Gréban*, corrigé depuis par *Pierre Curet*.
1459. L'histoire de la destruction de Troyes-la-Graut, en quatre journées, par *Jacques Milet*.

1468. Le Trespassement de Nostre-Dame, mystère, par un *anonyme*, non imprimé.
1470. Le Mystère du Roi advenir, en trois journées, par *Jean du Prier*, non imprimé.
1474. Le Mystère de l'Incarnation et Nativité de Nostre Seigneur Jésus-Crist, en deux journées, par un *anonyme*.
— Les Vigiles des Morts, par personnages, moralité, par *Jehan Molinet*.
— La Farce de Pathelin, par un *anonyme*.
1475. Le Mystère du Bien-Advisé et Mal-Advisé, moralité, par un *anonyme*.
— Le Mystère de la Résurrection de Nostre-Seigneur Jésus-Crist, de son Ascension et de la Pentecouste, en trois journées, par *Jehan Michel*.
— Histoire du Rond et du Carré, farce de *Jehan Molinet*.
1478. La Patience de Job selon l'histoire de la Bible, mystère, par un *anonyme*.
1480. Mystère de la France, par un *anonyme*, non imprimé.
— L'homme pécheur, par personnages, moralité, par un *anonyme*.
— Mystère de Saincte Barbe, en cinq journées, par un *anonyme*, non imprimé.
— Mystère de Sainct Denis, en trois journées, par un *anonyme*, non imprimé.
1492. Moralité de l'homme, produit par nature au monde, qui demande le chemin du paradis, et il y va par neuf journées, par un *anonyme*.
1498. Le Monde, sotise à huit personnages, par un *anonyme*.
1500. Moralité nouvelle du mauvais Riche et du Ladre, par un *anonyme*.
— Farce des Fils sans père, et de Colin changé au moulin, par un *anonyme*, non imprimé.
— Le Mystère de Sainct Dominique, par un *anonyme*.
— La Diablerie, moralité, par *Éloi d'Armental*.

1502. Le Mystère des Blasphémateurs, moralité, par un *anonyme*.
1503. Le Nouveau-Monde, sottise, par un *anonyme*.
1505. Le Mystère du Chevalier qui donna sa femme au diable, par un *anonyme*.
— *Mundus, Caro, Demonia*, moralité, par un *anonyme*.
— Les Savetiers, farce, par un *anonyme*.
1507. La Condamnation du Banquet, moralité, par *Nicole de La Chesnaye*.
1508. L'Homme juste et l'Homme mondain, avec le jugement de l'âme dévote et l'exécution de sa sentence, moralité en deux parties, par *Simon Bougoin*.
1511. Le Jeu du Prince des sotzs et Mère sotte, la Sotie, par *Pierre Gringore*.
— L'Homme obstiné, moralité, du *même*.
— Dire et Faire, farce, du *même*.
1514. La Farce du Tonneau du Treu, par un *anonyme*.
1518. Le Mystère de l'Assomption de la glorieuse Vierge Marie, par un *anonyme*.
— Le Mystère de Saincte Marguerite, par un *anonyme*.
— Le Mystère de l'Édification et Dédicace de l'église de Nostre-Dame du Puy, par *Claude d'Oléson*.
— Le Triumphe des Normands, traictant de l'Immaculée Conception, par *Guillaume Tasserie*.
1519. Le Mystère de l'Orgueil et Présomption de l'empereur Jovinian, par un *anonyme*.
1520. Le Mystère de monseigneur sainct Pierre et sainct Paul, par un *anonyme*.
— Le Testament de Pathelin, farce, par un *anonyme*.
1527. Le Mystère de Sainct Christofle, en quatre journées, par *Chevalet*.
— Moralité très-excellente à l'honneur de la glorieuse Assomption de Nostre-Dame, par *Jean Parmentier*.
1530. La Vie et le Mystère de Sainct Andry, par un *anonyme*.

1530. Le Mystère et beau Miracle de Sainct Nicolas, par un *anonyme.*

1534. Le Mystère de Saincte Barbe, en deux journées, par un *anonyme.*

1535. La Vie et Mystère de monseigneur Sainct Jehan-Baptiste, par un *anonyme.*

— L'Enfant Prodigue, moralité, par un *anonyme.*

1535. La Cornette, farce, par *Jehan d'Abundance*, non imprimée.

1536. Moralité d'une pauvre Villageoise, laquelle aima mieux avoir la tête coupée que d'être violée, par un *anonyme.*

1538. Le Couvert d'Humanité, moralité, par *Jehan d'Abundance.*

— Le monde qui tourne le dos à chacun, moralité, par le *même.*

— Plusieurs, qui n'a point de conscience, moralité, par le *même.*

1539. Le Mystère de la Nativité de Nostre Seigneur Jésus-Christ, par *Barthélemy Aneau.*

1540. Moralité de l'Enfant de perdition, par un *anonyme.*

— Histoire de l'Enfant ingrat, moralité, par un *anonyme.*

1541. Lion marchant, satire, par *Barthélemy Aneau.*

— Le joyeux Mystère des trois Rois, par *Jehan d'Abundance*, non imprimé.

— Mystère sur *Quod secundùm legem debet mori*, par *Jehan d'Abundance.*

— Mystère de l'Apocalypse, en deux parties, par *Louis Chocquet.*

1544. Comédie des deux Filles et des deux Mariées, par *Marguerite de Valois*, reine de Navarre.

— Trop, Prou, Peu, Moine, farce, par la *même.*

1545. La Comédie de la Nativité de Jésus-Christ, par *Marguerite de Valois*, reine de Navarre.

1545 La Comédie de l'Adoration des trois Rois à Jésus-Christ, par la *même*.
— La Comédie des Innocents, par la *même*.
— La Comédie du Désert, par la *même*.
1552. Cléopâtre captive, tragédie de *Jodelle*.
— Eugène ou la Rencontre, comédie du *même*.
— Didon se sacrifiant, tragédie du *même*.
1553. Médée, tragédie de *La Péruse*.
1556. Agamemnon, tragédie de *Toutain*.
1558. Les Femmes salées, farce *anonyme*, en un acte et en vers.
— La Trésorière, comédie de *Grévin* (5 février).
1559. Sophonisba, tragédie en prose de *Mellin de Saint-Gelais*.
1560. La Mort de César, tragédie de *Grévin* (16 février).
— Les Esbahis, comédie de *Grévin* (16 février).
— La Sultane, tragédie de *Bounyn*.
1561. Agamemnon, tragédie de *Le Duchat*.
— Tragédie à huit personnages traictant de l'Amour d'un serviteur envers sa maîtresse, par *Bretog*.
1562. Les Corrivaux, comédie en prose de *Jean de La Taille*.
— Daire, tragédie de *Jacques de La Taille*.
— Alexandre, tragédie du *même*.
1563. Achille, tragédie de *Filleul* (21 décembre).
— Philanire, tragédie françoise de *Rouillet*.
1564. La Reconnue, comédie de *Belleau*.
1566. Lucrèce, tragédie de *Filleul* (29 septembre).
— Les Ombres, pastorale de *Filleul* (29 septembre).
1567. Le Brave ou Taillebras, comédie de *Baïf* (28 janvier).
— Jephté ou le Vœu, tragédie de *Florent Chrétien*.
1568. Saül le Furieux, tragédie de *Jean de la Taille*.
— Porcie, tragédie de *Garnier*.
1571. Panthée, tragédie de *Guersens*.
— La Famine ou les Gabaonites, tragédie de *Jean de La Taille*.
1573. Les Morts vivants, farce *anonyme*, non imprimée.

1573. Hippolyte, tragédie de *Garnier*.
1574. Cornélie, tragédie de *Garnier*.
— Adonis, tragédie françoise de *Le Breton*.
1575. Le Muet insensé, comédie de *Le Loyer*.
1576. Lucelle, comédie de *Le Jars*.
— Didon, tragédie de *La Grange*.
1578. Les Délicieuses Amours de Marc-Antoine et de Cléopâtre, de *Belliard*.
— Marc-Antoine, tragédie de *Garnier*.
— Le Laquais, comédie en prose de *La Rivey*.
— La Veuve, comédie en prose, du *même*.
— Les Esprits, comédie en prose du *même*.
— Le Morfondu, comédie en prose du *même*.
— Le Jaloux, comédie en prose du *même*.
— Les Écoliers, comédie en prose du *même*.
1580. Holopherne, tragédie sacrée d'*Adrien d'Amboise*.
— Antigone, tragédie de *Garnier*.
— Les Contents, comédie en prose d'*Odet de Tournebu*.
— Clytemnestre ou l'Adultère, tragédie de *Matthieu*.
— Histoire tragique de la Pucelle de Donremy, autrement d'Orléans, du *P. Fronton du Luc, jésuite*.
1581. Le Jeune Cyrus, tragédie de *N. de Montreux*.
— La Joyeuse, comédie de *N. de Moutreux*.
1582. Bradamante, tragi-comédie de *Garnier*.
— Régulus, tragédie de *Beaubrueil*.
— Méléagre, tragédie de *Boussy*.
1583. Sédécie ou les Juives, tragédie de *Garnier*.
— Tragédie de l'Histoire tragique d'Ester, de *Matthieu*.
— Sophonisbe, tragédie de *Mermet*.
1584. Thyeste, tragédie de *Brisset*.
— Baptiste, tragédie du *même*.
— Athlète, pastourelle, ou Fable bocagère, de *N. de Montreux*.
1586. Acoubar ou la Loyauté trahie, tragédie de *du Hamel*.

1587. Vasthi, tragédie de *Matthieu.*
— Aman, tragédie du *même.*
1589. Hercule furieux, tragédie de *Brisset.*
— Agamemnon, tragédie du *même.*
— Octavie, tragédie du *même.*
1592. La Diéromène ou le Repentir d'amour, pastorale de *Brisset.*
1593. La Fable de Diane, pastourelle de *N. de Montreux.*
1594. Isabelle, tragédie de *N. de Montreux.*
— Cléopâtre, tragédie du *même.*
— La Franciade, tragédie de *Godard.*
— Les Déguisés, comédie en cinq actes et en vers de huit syllabes, du *même.*
1596. La Machabée, tragédie du martyre des Sept-Frères et de Solomone leur mère, de *Virey du Gravier.*
— Dioclétien, tragédie de *Laudun Daigaliers.*
— Horace, tragédie du *même.*
— Radégonde, duchesse de Bourgogne, tragédie de *du Souhait.*
— Beauté et Amour, pastorale du *même.*
— Sophonisbe ou la Carthaginoise, ou la Liberté, tragédie de *Monchrestien.*
— Farce joyeuse et profitable à un chacun, contenant la ruse, méchanceté et obstination d'aucune femme, par un *anonyme.*
— L'Arimène, pastorale de *N. de Montreux.*
1597. Cammate, tragédie de *Hays.*
— Polixène, tragédie de *Behourt.*
— Hypsicratée ou la Magnanimité, tragédie du *même.*
— Thobie, tragi-comédie de *J. Ouyn.*
1598. Clorinde ou le Sort des Amants, pastorale de *Poullet.*
— Ésaü ou le Chasseur, en forme de tragédie, de *Behourt.*
— Pyrrhe, tragédie de *Heudon.*
1599. Clorinde, tragédie de *de Veins.*

1599. Octavie, femme de l'empereur Néron, tragédie, *anonyme*.
— Les Lacènes ou la Constance, tragédie de *Monchrestien*.
— Saint-Clouaud, tragédie de *Heudon*.
1600. Ulysse, tragédie de *Champrepus*.
— Tragédie de la divine et heureuse Victoire des Machabées sur le roi Antiochus, de *Virey du Gravier*.
— Sichem ravisseur, tragédie de *du Hamel*.
— L'Adamantine ou le Désespoir, tragédie de *La Saulx d'Espanney*.
— Priam, roi de Troie, tragédie de *Bertrand*.
— Les Amours de Dalcméon et de Flore, tragédie de *Bellone*.
— David ou l'Adultère, tragédie de *Monchrestien*.
1601. Les Chastes et loyales Amours de Théagène et Chariclée, en huit journées ou poèmes consécutifs, de *Hardy*.
— Sophonisbe, tragédie de *N. de Montreux*.
— Achab, tragédie de *Roland Marcé*.
1602. La Chasteté repentie, pastorelle de *La Valletrye*.
— Aman ou la Vanité, tragédie de *Monchrestien*.
1603. Didon se sacrifiant, tragédie de *Hardy*.
— Hector, tragédie de *Monchrestien*.
— Bergerie, en cinq actes et en prose, du *même*.
1604. Scédase ou l'Hospitalité violée, tragédie de *Hardy*.
— Panthée, tragédie du *même*.
— Lucelle, tragi-comédie en vers de *du Hamel*.
— Méléagre, tragédie de *Hardy*.
1605. La Rodomontade, tragédie de *Bauter*, connue sous le nom de *Méliglosse*.
— La Mort de Roger, tragédie du *même*.
— L'Écossoise ou le Désastre, tragédie de *Monchrestien*.
— Procris ou la Jalousie infortunée, tragi-comédie de *Hardy*.
1606. Alceste ou la Fidélité; tragédie de *Hardy*.
— Dina ou le Ravissement, tragédie sacrée de *Nancel*.

1606. Josué ou le Sac de Jéricho, tragédie du *même*.
— Débora ou la Délivrance, tragédie sacrée du *même*.
— Ariane ravie, tragédie de *Hardy*.
— Alphée ou la Justice d'Amour, pastorale du *même*.
1607. La Mort d'Achille, tragédie de *Hardy*.
— Coriolan, tragédie de *Hardy*.
— Polyxène, tragédie de *Billard de Courgenay*.
— Gaston de Foix, tragédie du *même*.
— Mérovée, tragédie du *même*.
1608. Amon et Thamar, tragédie de *Chrestien des Croix*.
— Alboin ou la Vengeance, tragédie du *même*.
— Panthée ou l'Amour conjugal, tragédie de *Guérin de La Dorouvière*.
— Panthée, tragédie de *Billard de Courgenay*.
— Saül, tragédie du *même*.
1609. L'Éthiopique ou les chastes Amours de Théagène et Chariclée, tragi-comédie de *Genetay de la Gilleberdière*.
— Cornélie, tragi-comédie de *Hardy*.
— Arsacome ou l'Amitié des Scythes, tragi-comédie du *même*.
— Alboin, tragédie de *Billard de Courgenay*.
— Genèvre, tragi-comédie du *même*.
1610. Henri le Grand, tragédie de *Billard de Courgenay*.
— Théocris, pastorale de *Trotterel d'Aves*.
— Mariamne, tragédie de *Hardy*.
— Alcée ou l'Infidélité, pastorale du *même*.
— Phalante, tragédie d'un *anonyme*.
— Paradoxe ou Prologue du Galimathias, de *des Lauriers* dit *Bruscambille*.
— Prologue en faveur du Crachat, du *même*.
— Prologue pour les Écoliers de Toulouse, du *même*.
— Prologue contre les Censeurs, du *même*.
— Compliment de rentrée après Pâques, du *même*.
— Prologue en faveur de la Comédie, de *des Lauriers* dit *Bruscambille*.

1610. Prologue pour une Pastorale, du *même*.
— Prologue de l'Impatience, du *même*.
1611. Le Ravissement de Proserpine par Pluton, tragédie de *Hardy*.
— La Fidèle, comédie en prose de *La Rivey*.
— La Constance, comédie en prose du *même*.
— Les Tromperies, comédie en prose du *même*.
— Tragédie de Jeanne d'Arc *dite* la Pucelle d'Orléans, d'un *anonyme*.
1612. Les Corrivaux, comédie facétieuse de *Trotterel d'Aves*.
— La Force du sang, tragi-comédie de *Hardy*.
— La Gigatomachie ou le Combat des Dieux avec les Géants, poème dramatique de *Hardy*.
— L'Embrion romain, tragédie de *Bernier de La Brousse*.
1613. Baptiste ou la Colonie, tragédie de *Brinon*.
— Les Amantes ou la grande Pastorelle enrichie d'intermèdes, de *Chrétien des Croix*.
— Félismène, tragi-comédie de *Hardy*.
— Dorise, tragi-comédie du *même*.
1614. L'Éphésienne, tragi-comédie de *Brinon*.
— Œdipe, tragédie de *N. de Sainte-Marthe*.
— Corine ou le Silence, pastorale de *Hardy*.
— Édipe, tragédie de *J. Prevost*.
— Turne, tragédie du *même*.
— Hercule, tragédie du *même*.
— Clotilde, tragédie du *même*.
1615. Timoclée ou la juste Vengeance, tragédie de *Hardy*.
— Elmire ou l'heureuse Bigamie, tragi-comédie du *même*.
— La belle Égyptienne, tragi-comédie du *même*.
— Sainte Agnès, tragédie de *Trotterel d'Aves*.
1616. Lucresse ou l'Adultère puni, tragédie de *Hardy*.
— La Comédie des Proverbes, pièce comique en prose en trois actes, avec un prologue, d'*Adrien de Montluc, comte de Cramail*.

1617. La Perséenne ou la Délivrance d'Andromède, tragédie de *Boission de Gallardon.*
— La Fatale ou la Conquête du Sanglier de Calydon, tragédie du *même.*
— Les Urnes vivantes ou les Amours de Phélidon et de Polibelle, tragi-pastorale du *même.*
— Farce plaisante et récréative de Gros-Guillaume, Florentine, Horace, Turlupin, d'un *anonyme.*
— La Perfidie d'Aman, mignon et favori d'Assuérus, tragédie en trois actes d'un *anonyme.*
— Pirame et Thisbé, tragédie de *Théophile.*
1618. Alcméon, tragédie de *Hardy.*
— L'Amour victorieux ou vengé, pastorale du *même.*
— Cyrus triomphant ou la Fureur d'Astyage, roi de Mède, tragédie de *Mainfray.*
— L'Amour médecin, comédie de *P. de Sainte-Marthe.*
— Le Martyre de saint Vincent, tragédie sacrée de *Boission de Gallardon.*
— Le Martyre de sainte Catherine, tragédie sacrée du *même.*
— Les Bergeries ou Arténice, pastorale de *Racan.*
1619. La Mort de Daire, tragédie de *Hardy.*
— Gillette, comédie facétieuse en vers de huit syllabes de *Trotterel d'Aves.*
— Farce de Tabarin.
— Prologue du Mensonge, de *Gaultier-Garguille.*
1620. Iris, pastorale de *H.-D. de Coignée de Bouron.*
— La Rhodienne ou la Cruauté de Soliman, tragédie de *Mainfray.*
— Les Ramoneurs, comédie en cinq actes et en prose d'un *anonyme.*
— Chriséide et Arimand, tragi-comédie de *Mayret.*
1621. La Mort d'Alexandre, tragédie de *Hardy.*
— Aristoclée ou le Mariage infortuné, tragi-comédie du *même.*

1621. Frégonde ou le chaste Amour, tragi-comédie du *même*.
— La Silvie, tragi-comédie-pastorale de *Mayret*.
1622. Gésipe ou les deux Amis, tragi-comédie de *Hardy*.
— Le Trébuchement de Phaéton, tragédie d'un *anonyme*.
— La Mort de Roger, tragédie d'un *anonyme*.
— La Mort de Bradamante, tragédie d'un *anonyme*.
1623. Phraarte ou le Triomphe des vrais amants, tragi-comédie de *Hardy*.
— Le Triomphe d'Amour, pastorale du *même*.
— Andromède délivrée, intermède en trois actes d'un *anonyme*.
— Athamas foudroyé par Jupiter, intermède et trois actes d'un *anonyme*.
— La Folie de Silène, pastorale d'un *anonyme*.
1624. Pasithée, tragi-comédie de *Trotterel d'Aves*.
— L'Amaranthe, pastorale de *Gombaud*.
1625. La Silvanire ou la Morte vive, tragi-comédie-pastorale de *Mayret*.
1626. Rhodes subjuguée par Amé IV, duc de Savoie, sur Ottoman, premier empereur des Turcs, tragédie de *Borée*.
— Béral victorieux sur les Genevois, tragédie du *même*.
— Achille victorieux, tragédie du *même*.
— Tomyre victorieuse, tragédie du *même*.
— La Justice d'Amour, pastorale du *même*.
1627. Les Galanteries du duc d'Ossone, comédie de *Mayret*.
1628. Agimée ou l'Amour extravagant, tragi-comédie de *S... B.*
— La Climène, tragi-comédie-pastorale de *C. S. de La Croix*.
— L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux, tragi-comédie de *Rotrou*.
— La Virginie, tragi-comédie de *Mayret*.
— L'Innocence découverte, tragi-comédie d'*Auvray*.
— La Bague de l'oubli, comédie de *Rotrou*.
1629. Les Folies de Cardénio, tragi-comédie de *Pichou*.

1629. Célinde, poème héroïque en cinq actes et en prose de *Baro.*

— Lydamon et Lydias ou la Ressemblance, tragi-comédie de *Scudéry.*

— Les Aventures de Rosiléon, tragi-comédie-pastorale de *Pichou*, non imprimée.

— La Fillis de Scire, pastorale en cinq actes, avec un prologue de *du Cros.*

— L'Esprit-Fort, comédie de *Claveret.*

— La Sophonisbe, tragédie de *Mayret.*

— Mélite ou les fausses Lettres, comédie de *P. Corneille.*

1630. Philinte ou l'Amour contraire, pastorale de *La Morelle.*

— Tragi-Comédie-Pastorale, où les Amours d'Astrée et de Céladon sont mêlées à celles de Diane de Silvandre, avec les inconstances d'Hilas, en cinq actes et en vers de *Rayssiguier.*

— Cléonice ou l'Amant téméraire, tragi-comédie-pastorale de *P. B.*

— L'Infidèle confidente, tragi-comédie de *Pichou.*

— Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre, tragédie de *Mayret.*

— Cléagénor et Doristée, tragi-comédie de *Rotrou.*

— Argénis et Poliarque ou Théocrine, première journée, tragi-comédie de *du Ryer.*

— L'Amphitrite, poème de nouvelle invention en cinq actes de *Monléon.*

— La Bélinde, tragi-comédie de *Rampale.*

— La Madonte, tragi-comédie d'*Auvray.*

— L'Inconstance d'Hylas, pastorale de *Maréchal.*

— Les Aventures amoureuses d'Omphale, tragi-comédie de *Granchamp.*

— La Fillis de Scire, comédie-pastorale de *Pichou.*

— Le Grand et dernier Soliman ou la Mort de Mustapha, tragédie de *Mayret.*

— La Diane, comédie de *Rotrou.*

1631. L'Argenis, tragi-comédie, dernière journée du *du Ryer*.
— Les Travaux d'Ulysse, tragi-comédie de *Durval*.
— L'Indienne amoureuse ou l'heureux Naufrage, tragi-comédie de *du Rocher*.
— L'Aminte du Tasse, tragi-comédie-pastorale de *Rayssiguier*.
— La Clorise, pastorale de *Baro*.
— La Dorinde, tragi-comédie d'*Auvray*.
— Les Occasions perdues, tragi-comédie de *Rotrou*.
— Le Trompeur puni ou l'Histoire septentrionale, tragi-comédie de *Scudéry*.
— L'Heureuse constance, tragi-comédie de *Rotrou*.
1632. La Dorimène, tragi-comédie de *Le Comte*.
— Les Ménechmes, comédie de *Rotrou*.
— Les Passions égarées ou le Roman du temps, tragi-comédie de *Richemont de Banchereau*.
— Les Aventures de Policandre et de Basalie, tragédie de *Vieuget*.
— Le Ravissement de Florise ou l'Heureux événement des Oracles, tragi-comédie de *Cormeil*.
— Lisandre et Caliste, tragi-comédie de *du Ryer*.
— Hercule mourant, tragédie de *Rotrou*.
— Clitandre, tragédie de *P. Corneille*.
— Le Vassal généreux, tragi-comédie de *Scudéry*.
1633. Les Amours infortunées de Léandre et d'Héron, tragi-comédie de *La Selve*.
— La Fidèle tromperie, tragi-comédie de *Gougenot*.
— La Sœur valeureuse ou l'Aveugle amante, tragi-comédie de *Maréchal*.
— La Célimène, comédie de *Rotrou*.
— Pyrandre et Lisimène ou l'heureuse Tromperie, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— La Comédie des comédiens, tragi-comédie de *Gougenot*.
— Le Thyeste, tragédie de *Monléon*.

1633. La Bourgeoise ou la Promenade de Saint-Cloud, tragi-comédie de *Rayssiguier*.
— L'Heureux Naufrage, tragi-comédie de *Rotrou*.
— La Veuve ou le Traître trahi, comédie de *P. Corneille*.
— La Mélize ou les Princes reconnus, pastorale comique de *du Rocher*.
1634. La Céliane, tragi-comédie de *Rotrou*.
— L'Impuissance, tragi-comédie-pastorale de *Véronneau*.
— La Galerie du Palais ou l'Amie rivale, comédie de *P. Corneille*.
— La Belle Alphrède, comédie de *Rotrou*.
— Alcimédon, tragi-comédie de *du Ryer*.
— La Pèlerine amoureuse, tragi-comédie de *Rotrou*.
— La Comédie des comédiens, poëme de nouvelle invention de *Scudéry*.
— La Suivante, comédie de *P. Corneille*.
1635. Hippolyte, tragédie de *La Pinelière*.
— Orante, tragi-comédie de *Scudéry*.
— La Place Royale ou l'Amoureux extravagant, comédie de *P. Corneille*.
— Agarite, tragi-comédie de *Durval*.
— Le Fils supposé, comédie de *Scudéry*.
— Le Roland furieux, tragi-comédie de *Mayret*.
— Les Vendanges de Surènes, comédie de *du Ryer*.
— Le Jaloux sans sujet, tragi-comédie de *Beys*.
— Agésilas de Colchos, tragi-comédie de *Rotrou*.
— Les Thuileries, tragi-comédie de *Rayssiguier*.
— Le Prince déguisé, tragi-comédie de *Scudéry*.
— La Cléopâtre, tragédie de *Benserade*.
— L'Innocente Infidélité, tragi-comédie de *Rotrou*.
— L'Hôpital des Fous, tragi-comédie de *Beys*.
— Cléomédon, tragi-comédie de *du Ryer*.
— Médée, tragédie de *P. Corneille*.
— La Mort de Mithridate, tragédie de *La Calprenède*.

1636. Iphis et Jante, comédie de *Benserade*.
— Clorinde, comédie de *Rotrou*.
— Le Torrismond du Tasse, tragédie de *d'Alibray*.
— Le Railleur ou la Satire du Temps, comédie de *Maréchal*.
— Aspasie, comédie de *Desmarests*.
— L'Illusion comique, comédie de *P. Corneille*.
— L'Athénaïs, tragi-comédie de *Mayret*.
— La Marianne, tragédie de *Tristan*.
— La Mort de César, tragédie de *Scudéry*.
— Amélie, tragi-comédie de *Rotrou*.
— Bradamante, tragi-comédie de *La Calprenède*.
— Didon, tragédie de *Scudéry*.
— Les Sosies, comédie de *Rotrou*.
— La Mort d'Achille et la Dispute de ses armes, tragédie de *Benserade*.
— L'Amant libéral, tragi-comédie de *Bouscal* et de *Beys*.
— L'Amant libéral, tragi-comédie de *Scudéry*.
— Les deux Pucelles, tragi-comédie de *Rotrou*.
— Céline ou les Frères rivaux, tragi-comédie de *Beys*.
— Le Cid, tragédie de *P. Corneille*.
1637. Laure persécutée, tragi-comédie de *Rotrou*.
— La Mort de Brute et de Porcie ou la Vengeance de la Mort de César, tragédie de *Guérin de Bouscal*.
— Jeanne d'Angleterre, tragédie de *La Calprenède*.
— L'Illustre Corsaire, tragi-comédie de *Mayret*.
— Eurymédon ou l'Illustre Pirate, tragi-comédie de *Desfontaines*.
— Panthée, tragédie de *Tristan*.
— Le Véritable Capitan Matamore ou le Fanfaron, comédie de *Maréchal*.
— Les Trahisons d'Arbiran, tragi-comédie de *d'Ouville*.
— Le Claironte ou le Sacrifice sanglant, tragi-comédie de *La Calprenède*.
— Le Soliman, tragi-comédie de *d'Alibray*.

1637. Orphise ou la Beauté persécutée, tragi-comédie de *Desfontaines.*
— Lucrèce, tragédie de *du Ryer.*
— La Suite et le Mariage du Cid, tragi-comédie de *Chevreau.*
— L'Avocat dupé, comédie du *même.*
— La vraie suite du Cid, tragi-comédie de *Desfontaines.*
— La Sidonie, tragi-comédie de *Mayret.*
— Gustaphe ou l'heureuse Ambition, tragi-comédie de *Benserade.*
— La Lucrèce Romaine, tragédie de *Chevreau.*
— Alison, comédie de *Discret.*
— Les Visionnaires, comédie de *Desmarets.*
1638. Le Docteur amoureux, comédie de *Le Vert.*
— Panthée, tragédie de *Durval.*
— Antigone, tragédie de *Rotrou.*
— Coriolan, tragédie de *Chevreau.*
— Hermogène, tragi-comédie de *Desfontaines.*
— L'Aminte, pastorale d'un *anonyme.*
— Les Rivaux amis, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— Les Noces de Vaugirard ou les Naïvetés champêtres, pastorale de *L.-C.-D.*
— L'Aveugle de Smyrne, tragi-comédie des *cinq auteurs.*
— Les Captifs ou les Esclaves, comédie de *Rotrou.*
— Le véritable Coriolan, tragédie de *Chapoton.*
— Les deux Amis ou Gésippe et Tite, tragi-comédie de *Chevreau.*
— Clarigène, tragi-comédie de *du Ryer.*
— La Mort de Pompée, tragédie de *Chaulmer.*
— Lizidor ou la Cour bergère, tragi-comédie de *Maréchal.*
— Le Galimathias, tragi-comédie par *Rozier Beaulieu.*
— Hercule furieux, tragédie de *Nouvellon.*
— L'Amour tyrannique, tragi-comédie de *Scudéry.*

1638. Don Quichotte de la Manche, première partie, comédie de *Guérin de Bouscal.*
— Le Comte d'Essex, tragédie de *La Calprenède.*
1639. Horace, tragédie de *P. Corneille.*
— Le Ravissement de Proserpine, tragédie de *Claveret.*
— La Quixaire, tragi-comédie de *Gillet de La Tessonnerie.*
— La Mort des Enfants d'Hérode *ou* la Suite de Mariane, tragédie de *La Calprenède.*
— Érigone, tragi-comédie en prose de *Desmarests.*
— Saint Eustache, tragédie de *Baro.*
— Don Quichotte de la Manche, seconde partie, comédie de *Guérin de Bouscal.*
— Alcionée, tragédie de *du Ryer.*
— Crisante, tragédie de *Rotrou.*
— Scipion, tragi-comédie de *Desmarests.*
— Le Mausolée, tragi-comédie de *Maréchal.*
— Roxane, tragédie de *Desmarests.*
— La Chute de Phaéton, tragédie de *Tristan l'Hermite de Vozelle.*
— Le Jugement de Pâris et le Ravissement d'Hélène tragi-comédie de *Sallebray.*
— Marie Stuart, reine d'Écosse, tragédie de *Regnault.*
— Mirame, tragi-comédie de *Desmarests.*
— Saül, tragédie sainte de *du Ryer.*
— Policrite et la mort du grand Promédon ou l'Exil de Nérée tragi-comédie de *Gillet de La Tessonnerie.*
— Édouard, tragédie de *La Calprenède.*
— L'Innocent malheureux ou la Mort de Crispe, tragédie de *Grenaille.*
— Cléomène, tragédie de *Guérin de Bouscal.*
— L'Inceste supposé, tragi-comédie de *La Caze.*
— Cinna ou la Clémence d'Auguste, tragédie de *Corneille.*
1640. Eudoxe, tragi-comédie de *Scudéry.*
— La Clarimonde, tragi-comédie de *Baro.*

1640. L'Innocent exilé, tragi-comédie de *Chevreau*, sous le nom de *Provais*.
— Les deux Alcandres, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— Le Mariage d'Orphée et d'Euridice ou la grande Journée des machines, tragédie de *Chapoton*.
— La Troade, tragédie de *Sallebray*.
— Iphigénie, tragédie de *Rotrou*.
— Palène, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— Mélègre, tragédie de *Benserade*.
— Marguerite de France, tragi-comédie de *Gilbert*.
— Polyeucte martyr, tragédie chrétienne de *P. Corneille*.
1641. Parthenie, tragi-comédie de *Baro*.
— Le Grand Timoléon de Corinthe, tragi-comédie de *Saint-Germain*.
— L'Injustice punie, tragédie de *du Teil*.
— Le Gouvernement de Sancho-Pansa, comédie de *Guérin de Bouscal*.
— Andromire, tragi-comédie de *Scudéry*.
— Clarice, comédie de *Rotrou*.
— Phalante, tragédie de *La Calprenède*.
— Bélisaire, tragi-comédie de *Desfontaines*.
— Le Fls désavoué ou le Jugement de Théodoric, roi d'Italie, de *Guérin de Bouscal*.
— Thomas Morus ou le Triomphe de la Foi et de la Constance, tragédie en prose de *Pujet de La Serre*.
— Les véritables Frères rivaux, tragi-comédie de *Chevreau*.
— L'Esprit Follet, comédie de *d'Ouville*.
— Blanche de Bourbon, reine d'Espagne, tragi-comédie de *Regnault*.
— Le Couronnement de Darie, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— La Mort de Pompée, tragédie de *P. Corneille*.
1642. Le Triomphe des Cinq Passions, tragi-comédie de *Gillet de La Tessonnerie*.

1642. Alcidiane ou les quatre Rivaux, tragi-comédie de *Desfontaines.*
— Le Martyre de saint Eustache, tragédie du *même.*
— Francion, comédie de *Gillet de La Tessonnerie.*
— Aristotime, tragédie de *Le Vert.*
— Alinde, tragédie de *La Mesnardière.*
— Ibrahim ou l'illustre Bassa, tragi-comédie de *Scudéry.*
— Cyminde ou les deux Victimes, tragi-comédie de *Colletet.*
— La Belle Égyptienne, tragi-comédie de *Sallebray.*
— La Vraie Didon ou Didon la Chaste, tragédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— L'Amante ennemie, comédie de *Sallebray.*
— Les Galantes vertueuses, tragi-comédie de *Desfontaines.*
— La Mort d'Agis, tragédie de *Guérin de Bouscal.*
— Le Sac de Carthage, tragédie en prose de *Puget de La Serre.*
— Les Fausses Vérités ou Croire ce qu'on ne voit pas et ne pas croire ce qu'on voit, comédie de *d'Ouville.*
— Philoclée et Téléphonte, tragi-comédie de *Gilbert.*
— Arminius ou les Frères ennemis, tragi-comédie de *Scudéry.*
— Le Menteur, comédie de *P. Corneille.*
1643. Herménigilde, tragédie en prose de *La Calprenède.*
— La Climène ou le Triomphe de la vertu, tragi-comédie en prose de *Puget de La Serre.*
— Esther, tragédie de *du Ryer.*
— Le Martyre de sainte Catherine, tragédie en prose de *Puget de La Serre.*
— Roxelane, tragi-comédie de *Desmarests.*
— La Belle Esclave, tragi-comédie de *L'Estoile.*
— L'Absent chez soi, comédie de *d'Ouville.*
— Le Bélisaire, tragédie de *Rotrou.*
— Axiane, tragi-comédie en prose de *Scudéry.*

1643. Europe, comédie héroïque de *Desmarests*.
— La Suite du Menteur, comédie de *P. Corneille*.
1644. La Folie du sage, tragi-comédie de *Tristan*.
— Le Jugement équitable de Charle le Hardi, dernier duc de Bourgogne, tragédie de *Maréchal*.
— Thésée ou le Prince reconnu, tragi-comédie en prose de *Puget de La Serre*.
— La Stratonice ou le Malade d'amour, tragi-comédie de *Brosse*.
— Perside ou la suite d'Ibrahim Bassa, tragédie de *Desfontaines*.
— L'Illustre Olympie ou le saint Alexis, tragédie du *même*.
— Rodogune, tragédie de *Gilbert*.
— Sainte Catherine, tragédie de *Saint-Germain*.
— La Mort de Sénèque, tragédie de *Tristan*.
— Rodogune, princesse des Parthes, tragédie de *P. Corneille*.
1645. Oroondate ou les Amants discrets, tragi-comédie de *Guérin de Bouscal*.
— La Virginie romaine, tragédie de *Le Clerc*.
— Les Innocents coupables, comédie de *Brosse*.
— Célie ou le Vice-Roi de Naples, comédie de *Rotrou*.
— Jodelet ou le Maître valet, comédie de *Scarron*.
— L'art de régner ou le sage Gouverneur, tragi-comédie de *Gillet de La Tessonnerie*.
— L'Illustre Comédien ou le Martyre de Saint Genest, tragédie de *Desfontaines*.
— Artaxerxe, tragédie de *Magnon*.
— La Dame suivante, comédie de *d'Ouville*.
— La Mort de Crispe ou les Malheurs domestiques du grand Constantin, tragédie de *Tristan*.
— Bérénice, tragi-comédie en prose de *du Ryer*.
— Papyre ou le Dictateur romain, tragédie de *Maréchal*.
— Zénobie, reine des Palmyréniens, tragédie en prose de l'*abbé d'Aubignac*.

1645. La Sœur, comédie de *Rotrou.*
— Théodore, vierge et martyre, tragédie chrétienne de *P. Corneille.*
— Le Curieux impertinent ou le Jaloux, comédie posthume d'un *frère de Brosse.*
— Aimer sans savoir qui, comédie de *d'Ouville.*
— Les Morts vivants, comédie du *même.*
1646. Sigismond, duc de Varsau, tragi-comédie de *Gillet de La Tessonnerie.*
— Jodelet Astrologue, comédie de *d'Ouville.*
— Persélide ou la Constance d'amour, tragédie d'un *anonyme.*
— La Sœur généreuse, tragi-comédie de l'*abbé Boyer.*
— Les Songes des hommes éveillés, comédie de *Brosse.*
— La Porcie romaine, tragédie de l'*abbé Boyer.*
— Josaphat, tragi-comédie de *Magnon.*
— Le véritable Saint Genest, tragédie de *Rotrou.*
— Les Boutades du Capitan Matamore, comédie en un acte et en vers de huit syllabes sur la seule rime en *ment*, de *Scarron.*
— Scévole, tragédie de *du Ryer.*
— Aricidie ou le Mariage de Tite, tragi-comédie de *Le Vert.*
— Séjanus, tragédie de *Magnon.*
— La Coiffeuse à la mode, comédie de *d'Ouville.*
— Les trois Dorothées ou Jodelet souffleté, comédie de *Scarron.*
— Le Turne de Virgile, tragédie de *Brosse.*
— Hippolyte ou le Garçon insensible, tragédie de *Gilbert.*
— L'Inconnue, comédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— Les Danaïdes, tragédie de *Gombaud.*
1647. Héraclius, empereur d'Orient, tragédie de *P. Corneille.*
— Thémistocle, tragédie de *du Ryer.*
— Le Déniaisé, comédie de *Gillet de La Tessonnerie.*
— La Mort d'Asdrubal, tragédie de *Montfleury.*

1647. Bellissante ou la Fidélité reconnue, tragi-comédie de *Desfontaines*.
— La Mort de Roxane, tragédie de *J.-M. S.*
— Sémiramis, tragédie de *Gilbert*.
— La véritable Sémiramis, tragédie de *Desfontaines*.
— D. Bernard de Cabrère, tragi-comédie de *Rotrou*.
— L'Intrigue des Filous, comédie de *L'Estoile*.
— Porus ou la Générosité d'Alexandre, tragédie de *Boyer*.
— Le Prince rétabli, tragi-comédie de *Guérin de Bouscal*.
— Le Grand Tamerlan ou la Mort de Bajazet, tragédie de *Magnon*.
— La Mort des Enfants de Brute, tragédie d'un *anonyme*.
— Aristodème, tragédie de l'*abbé Boyer*.
— Venceslas, tragédie de *Rotrou*.
— Les Engagements du hasard, comédie de *Corneille de l'Isle*. (Thomas).
1648. Le Mariage d'Orondate et de Statira ou la Conclusion de Cassandre, tragi-comédie de *Magnon*.
— Tyridate, tragédie de l'*abbé Boyer*.
— Le Prince fugitif, poème dramatique de *Baro*.
— La Mort de Valentinian et d'Isidore, tragédie de *Gillet de la Tessonnerie*.
— Ulysse dans l'île de Circé ou Euriloche foudroyé, tragi-comédie de l'*abbé Boyer*.
— Le Feint Astrologue, comédie de *Corneille de l'Isle*.
— Cosroès, tragédie de *Rotrou*.
1649. Cariste ou les Charmes de la beauté, poème dramatique de *Baro*.
— Rosemonde, tragédie du *même*.
— L'Aveugle clairvoyant, comédie de *Brosse*.
— L'Héritier ridicule ou la Dame intéressée, comédie de *Scarron*.
— La Florimonde, comédie de *Rotrou*.
— La Jalouse d'elle-même, comédie de *Boisrobert*.

1649. Nitocris, reine d'Arménie, tragédie de *du Ryer*.
— L'Amante vindicative, poème dramatique de *Buro*.
1650. Zénobie, reine d'Arménie, tragédie de *Montauban*.
— Adolphe ou le Bigame généreux, tragi-comédie de *Le Bigre*.
— Les Soupçons sur les apparences, héroïco-comédie de *d'Ouville*.
— Dynamis, reine de Carie, tragi-comédie de *du Ryer*.
— Don Lope de Cardone, tragi-comédie de *Rotrou*.
— Amarillis, pastorale de *du Ryer*.
— Don Bertrand de Cigarral, comédie de *Corneille de l'Isle*.
— Andromède, tragédie de *P. Corneille*.
1651. Les Charmes de Félicie, pastorale de *Montauban*.
— Don Sanche d'Aragon, comédie héroïque de *P. Corneille*.
— L'Amour à la mode, comédie de *Corneille de l'Isle*.
— La Folle Gageure ou les Divertissements de la comtesse de Pembroc, comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
1652. Séleucus, tragédie héroïque de *Montauban*.
— Amarillis, pastorale de *Rotrou*, corrigée et augmentée par *Tristan*.
— Lubin ou le Sot vengé, comédie en vers de huit syllabes de *Poisson*.
— Soliman ou l'Esclave généreuse, tragédie de *Jacquelin*.
— Les Illustres Fous, comédie de *Beys*.
— Les trois Orontes, comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— Nicomède, tragédie de *Corneille*.
— Don Japhet d'Arménie, comédie de *Scarron*.
1653. La Mort d'Agrippine, veuve de Germanicus, tragédie de *Cyrano de Bergerac*.
— Le Berger extravagant, comédie de *Corneille de l'Isle*.
— Le Comte de Hollande, tragi-comédie de *Montauban*.
— Indégonde, tragédie du *même*.
— Le Charme de la voix, comédie de *Corneille de l'Isle*.

1653. Cassandre, comtesse de Barcelone, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert* (31 octobre).
— Pertharite, roi des Lombards, tragédie de *Corneille.*
— Les Rivales, comédie de *Quinault.*
1654. Le Pédant joué, comédie en prose de *Cyrano de Bergerac.*
— La Généreuse Ingratitude, tragi-comédie-pastorale de *Quinault.*
— L'Eunuque, comédie de *La Fontaine.*
— La Belle Plaideuse, comédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— Le Parasite, comédie de *Tristan.*
— Les Illustres Ennemis, comédie de *Corneille de l'Isle.*
— Les Généreux Ennemis, comédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— L'Écolier de Salamanque ou les généreux Ennemis, comédie de *Scarron.*
— L'Amant indiscret ou le Maître étourdi, comédie de *Quinault.*
— Jeanne de Naples, tragédie de *Magnon.*
1655. Les Apparences trompeuses, comédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— Anaxandre, tragi-comédie de *du Ryer.*
— L'Amant ridicule, comédie en un acte et en vers de l'*abbé de Boisrobert.*
— Le Gardien de soi-même, comédie de *Scarron.*
— Le Geôlier de soi-même ou Jodelet prince, comédie de *Corneille de l'Isle.*
— La Comédie sans comédie, de *Quinault.*
1656. Damon et Pythias ou le Triomphe de l'Amitié, tragi-comédie de *Chappuzeau.*
— Les Coups d'Amour et de Fortune ou l'heureux Infortuné, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert.*
— Les Coups de l'Amour et de la Fortune, tragi-comédie de *Quinault.*
— Osman, tragédie posthume de *Tristan.*

1656. La Belle invisible ou la Constance éprouvée, comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— La Mort de Cyrus, tragédie de *Quinault*.
— Le Marquis ridicule ou la Comtesse faite à la hâte, comédie de *Scarron*.
— Timocrate, tragédie de *Corneille de l'Isle*.
1657. Le Campagnard, comédie de *Gillet de La Tessonnerie*.
— Théodore, reine de Hongrie, tragi-comédie de l'*abbé de Boisrobert*.
— Le Mariage de Cambyse, tragi-comédie de *Quinault*.
— Bérénice, tragédie de *Corneille de l'Isle*.
— Chresphonte ou le retour des Héraclides dans le Péloponnèse, tragi-comédie de *Gilbert*.
— Les Amours de Diane et d'Endimion, tragédie du *même*.
— Amalasonte, tragédie de *Quinault*.
1658. Astianax, tragédie *anonyme* non imprimée.
— Le Feint Alcibiade, tragi-comédie de *Quinault*.
— Les Sœurs jalouses ou l'Écharpe et le Bracelet, comédie de *Lambert*.
— Le Docteur amoureux, comédie en prose et en un acte, non imprimée, de *Molière* (24 octobre). (Th. de Molière) (1).
— L'Étourdie ou les Contre-temps, comédie du *même* (3 novembre). (Th. de Molière.)
— Le Dépit Amoureux, comédie du *même* (en décembre). (Th. de Molière.)
— La mort de l'empereur Commode, trag. de *Corn. de l'Isle*.
1659. Œdipe, tragédie de *Corneille* (24 janvier).

(1) Molière et sa troupe arrivèrent à Paris au mois d'octobre 1658, et Monsieur frère du roi, leur accorda sa protection et le titre de comédiens avec 500 francs de pension par chaque comédien. Cette pension ne fut pas payée. Molière donna aux comédiens du Petit-Bourbon 1,500 francs pour jouer les jours extraordinaires, les lundi, mercredi, jeudi et samedi.

(Registre de Lagrange.)

1659. Le Festin de Pierre ou le Fils criminel, tragi-comédie de *de Villiers*.

— Clotilde, tragédie de *Boyer* (en avril).

— Le Fantôme Amoureux, tragi-comédie de *Quinault*.

— Bellisaire, tragi-comédie de *La Calprenède*, non imprimée (en juillet).

— Arie et Pétus ou les Amours de Néron, tragédie de *Gilbert* (22 septembre).

— Ostorius, tragédie de l'*abbé de Pure*.

— Frédéric, tragi-comédie de l'*abbé Boyer* (14 novembre).

— Les Précieuses ridicules, comédie en un acte et en prose de *Molière* (18 novembre. — Th. de Molière).

— Zénobie, reine de Palmyre, tragédie de *Magnon* (10 décembre. — Th. de Molière).

— Darius, tragédie de *Corneille de l'Isle*.

1660. Stratonice, tragi-comédie de *Quinault* (2 janvier).

— La Mort de Démétrius ou le Rétablissement d'Alexandre, roi d'Épire, tragédie de l'*abbé Boyer* (20 février).

— Le Mariage de rien, comédie en un acte et en vers de huit syllabes de *Montfleury*.

— L'Apothicaire dévalisé, comédie de *de Villiers*.

— Sganarelle ou le Cocu imaginaire, comédie en un acte et en vers de *Molière* (28 mai. — Th. de Molière).

— Le Galant doublé, comédie de *Corneille de l'Isle*.

— La Magie sans magie, comédie de *Lambert*.

— La Feinte Mort de Jodelet, comédie de *Brécourt*. (Th. de Molière.)

— Le Cartel de Guillot ou le Combat ridicule, comédie en un acte et en vers de huit syllabes de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

— Les Amours de Lysis et d'Hespérie, pastorale allégorique de *M. Quinault*, non imprimée (26 novembre).

— Tigrane, tragédie de l'*abbé Boyer*, non imprimée (31 décembre).

1661. Troupe de MADEMOISELLE établie à Paris rue des Quatre-Vents, faubourg Saint-Germain.

— Le Festin de Pierre ou le Fils criminel, tragi-comédie de *Dorimon*. (Th. de Mademoiselle.)

— L'Amant de sa femme, comédie en vers et en un acte du *même*. (Th. de Mademoiselle.)

— L'Inconstance punie, comédie en vers et en un acte du *même*. (Th. de Mademoiselle.)

— Camma, tragédie de *Corneille de l'Isle* (28 janvier).

— Érixène, tragédie d'un *auteur anonyme* sur le plan de l'*abbé d'Aubignac*, non imprimée. (Th. du Marais.)

— Don Garcie de Navarre ou le Prince jaloux, comédie héroïque de *Molière* (4 février. — Th. de Molière).

— Les Bêtes raisonnables, comédie en vers et en un acte de *Montfleury*.

— Agrippa, roi d'Albe, ou le Faux Tibérinus, tragi-comédie de *Quinault*.

— La Femme industrieuse, comédie en vers et en un acte de *Dorimon*.

— La Comédie de la comédie, en vers et en un acte du *même*. (Th. de Mademoiselle.)

— Les Amours de Trapolin, comédie en vers et en un acte du *même*.

— La Toison d'Or, tragédie de *P. Corneille* (15 février. — Th. du Marais).

— L'École des Maris, comédie en vers et en trois actes de *Molière* (4 juin. — Th. de Molière).

— La Rosélie ou le don Guillot, comédie de *Dorimon*. (Th. de Mademoiselle.)

— L'École des Cocus ou la Précaution inutile, comédie en vers et en un acte du *même*. (Th. de Mademoiselle.)

— Les Fâcheux, comédie-ballet en trois actes et en vers de *Molière* (4 novembre. — Th. de Molière).

1661. L'Académie des Femmes, comédie en trois actes et en vers de *Chappuzeau*. (Th. du Marais.)

— La Désolation des Filous sur la défense de porter les armes ou les Malades qui se portent bien, comédie en un acte et en vers de huit syllabes, de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

— Le Médecin volant, comédie en un acte et en vers de *Boursault*.

— Pyrrhus, roi d'Épire, tragédie de *Corneille de l'Isle*.

1662. Policrite, tragi-comédie de l'*abbé Boyer* (10 janvier).

— Le Riche mécontent ou le Noble imaginaire, comédie de *Chappuzeau*.

— Maximian, tragédie de *Corneille de l'Isle* (au commencement de février. — Th. de Molière).

— Sertorius, tragédie de *Corneille* (25 février. — Th. du Marais).

— Les Ramoneurs, comédie en un acte et en vers de *de Villiers*.

— Le Mort vivant, comédie en trois actes et en vers de *Boursault*.

— Les Galants ridicules ou les Amours de Guillot et de Ragotin, comédie en un acte et en vers de huit syllabes de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

— Les Barbons amoureux et rivaux de leurs fils, comédie en trois actes et en vers du *même*. (Th. du Marais.)

— Manlius Torquatus, tragédie de *mademoiselle des Jardins*.

— Colin-Maillard, comédie facétieuse en un acte et en vers de huit syllabes de *Chappuzeau*.

— Le Baron de la Crasse, comédie en vers et en un acte dans laquelle est insérée une petite comédie en vers de huit syllabes intitulée le Zigzag, de *Poisson*.

— Théagène, tragédie de *Gilbert*, non imprimée (14 juillet).

— La Disgrâce des domestiques, comédie en un acte et en vers de huit syllabes de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

1662. Champagne le Coiffeur, comédie en un acte et en vers de huit syllabes de *Boucher*. (Th. du Marais.)
— Oropaste ou le Faux Tonaxare. tragédie de l'*abbé Boyer*. (Th. de Molière.)
— L'Intrigue des carrosses à cinq sous, comédie en trois actes et en vers de *Chevalier*. (Th. du Marais.)
— L'École des femmes, comédie de *Molière* (26 décembre. — Th. de Molière).
— Persée et Démétrius, tragédie de *Corneille de l'Isle* (à la fin de décembre).
1663. Sophonisbe, tragédie de *Corneille*. (18 janvier).
— Nitétis, tragédie de *mademoiselle des Jardins* (27 avril).
— Le Mari sans femme, comédie de *Montfleury*.
— Les Amours d'Ovide, pastorale héroïque en cinq actes, avec un prologue, de *Gilbert* (1er juin),
— La Critique de l'École des femmes, comédie en un acte et en prose de *Molière*. (1er juin. — Th. de Molière).
— Zélinde ou la véritable Critique de l'École des femmes et la Critique de la Critique, comédie en prose et en un acte de *de Visé*.
— Le Portrait du Peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes, comédie en un acte et en vers de *Boursault*.
— L'Impromptu de Versailles, comédie en prose et en un acte de *Molière* (4 novembre.—Th. de Molière).
— L'Impromptu de l'Hôtel de Condé, comédie en un acte et en vers de *Montfleury*.
— Réponse à l'Impromptu de Versaille ou la Vengeance des marquis, comedie en un acte en prose de *de Villiers*.
— La Dame d'intrigue ou le Riche Vilain, comédie en vers et en trois actes de *Chappuzeau*.
— Trasibule, tragi-comédie de *Montfleury*.
— Les Cadenas ou le Jaloux endormi, comédie en un acte et en vers de *Boursault*. (Th. du Marais.)

1664. La Bradamante ridicule, comédie d'un auteur *anonyme*, non imprimée. (Th. de Molière.)

— Les Amours de Calotin, comédie en trois actes et en vers, de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

— Les Amours d'Angélique et de Médor, tragi-comédie de *Gilbert*.

— Le Mariage forcé, comédie-ballet en trois actes de *Molière*. (15 février.—Th. de Molière.)

— Les Amours déguisés, ballet dansé par le roi au Palais-Royal. (13 février.—Th. de Molière.)

— La Princesse d'Élide, comédie-ballet en cinq actes précédée d'un prologue (le premier acte et la première scène du second sont en vers, le reste en prose), de *Molière*. (9 novembre.—Th. de Molière.)

— La Troupe de MONSEIGNEUR LE DAUPHIN établie sur le théâtre du Palais-Royal par la veuve Raisin (au commencement de juin).

— Le Fou raisonnable, comédie en un acte et en vers de *Poisson*.

— La Thébaïde ou les Frères ennemis, tragédie de *Racine* (20 juin.—Th. de Molière).

— L'École des jaloux ou le Cocu volontaire, comédie en trois actes et en vers de *Montfleury*.

— La Joueuse dupée ou l'Intrigue des académies, comédie en un acte et en vers de *J. D. L. F.* (Lafarge Th. de du Marais.)

— Les frères Gémeaux ou les Menteurs qui ne mentent point, comédie de *Boursault*.

— Othon, tragédie de *Corneille* (5 novembre.)

— Astrate, roi de Tyr, tragédie de *Quinault* (15 décembre.)

1665. Les Coteaux ou les Marquis friants, comédie en vers et en un acte de *de Villiers* (au commencement de janvier.)

1665. Don Juan ou le Festin de Pierre, comédie en cinq actes et en prose de *Molière* (15 février. — Th. de Molière).

— Le Favori, tragi-comédie de *mademoiselle des Jardins* (en juin. — Th. de Molière).

— L'Après-Souper des auberges, comédie en un acte et en vers de *Poisson*.

— Le Pédagogue amoureux, comédie de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

— L'Amour médecin, comédie-ballet en trois actes et en prose, avec un prologue, de *Molière* (22 septembre. — Th. de Molière).

— La Mère coquette ou les Amants brouillés, comédie de *Quinault* (15 ou 18 octobre).

— La Mère coquette ou les Amants brouillés, comédie en vers et en trois actes de *de Visé* (24 octobre. — Th. de Molière).

— Les Yeux de Philis changés en astres, pastorale de *Boursault*.

— Alexandre, tragédie de *Racine* (12 ou 15 décembre. — Th. de Molière).

1666. Les Amours de Jupiter et de Sémélé, tragédie, précédée d'un prologue, de l'*abbé Boyer* (au commencement de janvier. — Th. du Marais).

— Arsace, roi des Parthes, tragédie de *de Prade*. (Th. de Molière.)

— Agésilas, tragédie de *Corneille* (à la fin d'avril).

— Antiochus, tragi-comédie de *Corneille de l'Isle* (mardi 25 mai.)

— Le Misanthrope, comédie de *Molière* (vendredi 4 juin. — Th. de Molière.)

— Les Intrigues amoureuses, comédie de *Gilbert*.

— La Noce de village, comédie en un acte de *Brécourt*.

— Les Aventures de nuit, comédie en trois actes de *Chevalier*. (Th. du Marais.)

1666. Le Médecin malgré lui, comédie en trois actes et en prose de *Molière* (6 août. — Th. de Molière).

— L'École des filles, comédie de *Montfleury*.

— Le Jaloux invisible, comédie en trois actes de *Brécourt* (20 août).

— Le Ballet des Muses, de *M. de Benserade* (2 décembre.)

— Mélicerte, pastorale héroïque en deux actes de *Molière*. (2 décembre. — Th. de Molière.)

— Les Poètes, comédie en un acte d'un auteur *anonyme* (2 décembre).

1667. Le Sicilien ou l'Amour peintre, comédie-ballet en un acte de *Molière*. (Au commencement de janvier à Saint-Germain, et Paris le 10 juin. — Th. de Molière.)

— Attila, roi des Huns, tragédie de *Corneille* (en février. — Th. de Molière).

— La Veuve à la mode, comédie en un acte de *de Visé* (dimanche 9 mai. — Th. de Molière).

— Léandre et Héro, tragédie de *Gilbert*, non imprimée. (15 août).

— Le Tartuffe, comédie de *Molière* (5 août. — Th. de Molière).

— L'Infante Salicoque ou le Héros des romans, comédie de *Brécourt*, non imprimée (15 août.)

— Délie, pastorale de *de Visé*. (Vers le 25 octobre. — Th. de Molière.)

— L'Embarras de Godard *ou* l'Accouchée, comédie en un acte du *même* (en novembre. — Th. de Molière).

— Andromaque, tragédie de *Racine* (vers le 10 novembre.)

— Cléopâtre, tragédie de *La Thorillère*, non imprimée (8 décembre. — Th. de Molière).

1668. Amphitryon, comédie en trois actes, en vers, avec un prologue, de *Molière* (au commencement de janvier. — Th. de Molière).

1668. Laodice, reine de Cappadoce, tragédie de *Corneille de l'Isle* (au commencement de février).

— La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque, comédie en trois actes de *Subligny* (18 mai. — Th. de Molière).

— Le Poète basque, comédie en un acte de *Poisson* (au commencement de juin).

— L'Amant qui ne flatte point, comédie d'*Hauteroche* (en juillet).

— George Dandin ou le Mari confondu, comédie en trois actes et en prose de *Molière* (en juillet à Versailles, et le 9 novembre à Paris. — Th. de Molière).

— L'Avare, comédie en prose de *Molière* (9 septembre. — Th. de Molière).

— Les Faux Moscovites, comédie en un acte de *Poisson*. (En octobre.)

— Le Duel fantastique ou les Valets rivaux, comédie en un acte et en vers de huit syllabes de *Rosimont*. (Th. du Marais.)

— Le Courtisan parfait, tragi-comédie de *Gilbert*. (Th. du Marais.)

— Le Soldat poltron, comédie en un acte et en vers de huit syllabes d'un auteur *anonyme*. (Th. du Marais.)

— Pausanias, tragédie de *Quinault* (16 novembre.)

— Les Plaideurs, comédie en trois actes de *Racine* (en novembre).

— Le Baron d'Albikrac, comédie de *Corneille de l'Isle* (en décembre).

1669. Les Maux sans remèdes, comédie d'un auteur *anonyme*, non imprimée (11 janvier).

— Le Jeune Marius, tragédie de l'*abbé Boyer* (à la fin de janvier).

— Le Tartuffe ou l'Imposteur, comédie de *Molière* (5 février reprise. — Th. de Molière).

1669. La Fête de Vénus, comédie-pastorale-héroïque, avec un prologue, de l'*abbé Boyer* (vers le 15 février. — Th. du Marais.)

— La femme juge et partie, comédie de *Montfleury* (2 mars).

— Le Souper mal apprêté, comédie en un acte de *M. Hauteroche* (12 ou 15 juillet).

— Le Procès de la Femme juge et partie comédie en un acte de *Montfleury*.

— La Critique du Tartuffe, comédie en un acte d'un auteur *anonyme*.

— Monsieur de Pourceaugnac, comédie en trois actes et en prose de *Molière* (15 novembre. — Th. de Molière).

— Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé, tragi-comédie de *Rosimont* (en novembre. — Th. du marais.)

— La Mort d'Annibal, tragédie de *Corneille de l'Isle* (en novembre).

— Britannicus, tragédie de *Racine* (15 décembre).

1670. Polycrate, comédie-héroïque de *Boyer* (19 janvier).

— Les Amours de Vénus et d'Adonis, tragédie précédée d'un prologue, en vers libres, de *de Visé* (2 mars).

— L'Avocat sans étude, comédie en un acte et en vers de *Rosimont*.

— Le Gentilhomme de Beauce, comédie en cinq actes et en vers de *Montfleury* (au commencement d'août).

— Le Désespoir extravagant, comédie d'un auteur *anonyme*, non imprimée (en août).

— Le Gentilhomme guespin, comédie en un acte et en vers de *de Visé*.

— Les Trompeurs trompés ou les Femmes vertueuses, comédie en un acte et en vers de *Rosimont*.

— Les Intrigues de la loterie, comédie en trois actes et en vers de *de Visé*.

— La Dupe amoureuse, comédie en un acte et en vers de *Rosimont*.

1670. Les Amants magnifiques, comédie-ballet en cinq actes, en prose, de *Molière*. (A Saint-Germain-en-Laye, en février 1670, et à Paris, le 15 octobre 1688).

— Les Femmes coquettes, comédie en cinq actes et en vers de *Poisson*.

— La Comtesse d'Orgueil, comédie en vers, en cinq actes, de *Corneille l'Isle*.

— Bellérophon, tragédie de *Quinault*.

— Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet en cinq actes, en prose, de *Molière*. (A Chambord, le mardi 14 octobre, et à Paris, le 29 novembre suivant. — Th. de Molière).

— Bérénice, tragédie de *Racine* (21 novembre.)

— Tite et Bérénice, comédie héroïque de *Corneille* (28 novembre. — Th. de Molière.)

1671. Psyché, tragi-comédie-ballet en vers libres, précédée d'un prologue, de *Corneille l'aîné, Molière* et *Quinault* (en janvier sur le théâtre des Tuileries, et sur celui du Palais-Royal, le 24 juillet. — Th. de Molière.)

— Les Amours du soleil, tragédie en cinq actes et en vers, ornée de récits en musique et de machines, avec un prologue en vers libres, de *de Visé* (en janvier. — Th. du Marais).

— Les Fourberies de Scapin, comédie en trois actes et en prose de *Molière* (24 mai. — Th. de Molière.)

— Les Grisettes, comédie en trois actes et en vers de *Champmeslé*.

— Les Grisettes ou Crispin chevalier, comédie en un acte et en vers de *Champmeslé*.

— Les Quiproquos ou le Valet étourdi, comédie en trois actes et en vers de *Rosimont*. (Th. du Marais.)

— Le Mariage sans mariage, comédie en cinq actes et en vers de *Marcel*. (Th. du Marais.)

1671. La Comtesse d'Escarbagnas, comédie en un acte, en prose, de *Molière*. (A Saint-Germain, en décembre 1671, et à Paris le 8 juillet 1672. — Th. de Molière).

1672. Bajazet, tragédie de *Racine* (le 4 ou 5 de janvier).

— Le Mariage de Bacchus et d'Ariane, comédie héroïque en trois actes et en vers libres, avec des machines et un prologue aussi en vers libres, de *de Visé* (7 janvier. — Th. du Marais).

— Ariane, tragédie de *Corneille de l'Isle* (vendredi 4 mars).

— Les femmes savantes, comédie en cinq actes et en vers de *Molière* (11 mars. — Th. de Molière).

— Lisimène ou la Jeune Bergère, pastorale en cinq actes et en vers libres de *Boyer*. (Th. de Molière.)

— L'Heure du berger, pastorale en cinq actes et en vers de *Champmeslé*.

— La Fille capitaine, comédie en cinq actes et en vers de *Montfleury*.

— Le Fils supposé, tragédie de *Boyer*. (Th. de Molière.)

— La Hollande malade, comédie en un acte et en vers de *Poisson*.

— Les Apparences trompeuses ou les Maris infidèles, comédie en trois actes et en vers de *Hauteroche*. (Th. de Molière.)

— Pulchérie, comédie héroïque de *Corneille* (en novembre. — Th. du Marais).

— Theodat, tragédie de *Corneille de l'Isle* (en novembre).

— Le Deuil, comédie en un acte et en vers de *Hauteroche*.

1673. Mithridate, tragédie de *Racine* (en janvier).

— L'Ami de tout le monde, comédie d'un auteur *anonyme*, non imprimée (24 janvier. — Th. de Molière).

— L'Ambigu-comique ou les Amours de Didon et d'Énée, tragédie en trois actes, mêlée de trois intermèdes comiques, chacun en un acte et en vers, de *Montfleury*.

1673. Le Malade imaginaire, comédie-ballet en trois actes, en prose, avec un prologue en vers lyriques, de *Molière* (vendredi 10 février. — Th. de Molière).

— Démarate, tragédie de *Boyer*, non imprimée.

— Le Comédien poète, comédie en cinq actes, en vers de *Corneille de l'Isle* et de *Montfleury* (10 novembre. — Th. de Molière).

— Argélie, reine de Thessalie, tragédie de l'*abbé Abeille*.

— La Mort d'Achille, tragédie de *Corneille de l'Isle* (29 décembre).

1674. Pirame et Thisbé, tragédie de *Pradon*.

— Trigaudin ou Martin Braillard, comédie en cinq actes et en vers, de *Montfleury* (26 janvier. — Th. de Molière et du Marais réunis).

— Iphigénie, tragédie de *Racine* (en février).

— Crispin musicien, comédie en cinq actes, en vers, de *Hauteroche* (en juillet).

— L'Ombre de Molière, comédie en prose en un acte, précédée d'un prologue, de *Brécourt*.

— Panurge, comédie non imprimée de *Montauban* (3 août. — Th. de Molière et du Marais réunis.)

— Crispin médecin, comédie en trois actes et en prose de *Hauteroche*.

— Suréna, général des Parthes, tragédie de *Corneille*.

— Dom César d'Avalos, comédie en cinq actes et en vers de *Corneille de l'Isle* (21 décembre. — Th. de Molière et du Marais réunis).

1675. Circé, tragédie ornée de machines, de changements de théâtre et de musique, précédée d'un prologue, de *Corneille de l'Isle* (17 mars. — Th. de Molière et du Marais).

— Iphigénie, tragédie de *Le Clerc* et de *Coras* (24 mai. — Th. de Molière et du Marais).

— L'Inconnu, comédie en cinq actes, en vers, précédée d'un

prologue en vers libres, mêlée d'ornements et de musique, de *Corneille de l'Isle* (17 novembre. — Th. de Molière et du Marais).

1675. Tamerlan ou la mort de Bajazet, tragédie de *Pradon*.

1676. Coriolan, tragédie de l'*abbé Abeille* (vendredi 24 février. — Th. de Molière et du Marais).

— Le Volontaire, comédie en un acte et en vers de *Rosimont* (vendredi 6 mars. — Th. de Molière et du Marais.)

— Le Triomphe des dames, comédie en prose en cinq actes, non imprimée, ornée de divertissements, de *Corneille de l'Isle* (vendredi 7 août. — Th. de Molière et du Marais).

1677. Phèdre et Hippolyte, tragédie de *Racine* (premier janvier).

— Phèdre et Hippolyte, tragédie de *Pradon* (3 janvier. — Th. de Molière et du Marais).

— Le Festin de Pierre, comédie de *Molière* mise en vers par *Corneille de l'Isle* (12 février. — Th. de Molière et du Marais).

— Crispin gentilhomme, comédie en cinq actes et en vers de *Montfleury*.

— Electre tragédie de *Pradon* non imprimée (17 décembre. — Th. de Molière et du Marais).

1678. Le Comte d'Essex, tragédie de *Corneille de l'Isle* (au commencement de janvier.)

— La Dame médecin, comédie en cinq actes et en vers de *Montfleury* (14 janvier.)

— Les Nobles de province, comédie en cinq actes et en vers de *Hauteroche* (en janvier).

— Lyncée, tragédie de l'*abbé Abeille* (25 janvier).

— Le Comte d'Essez, tragédie de l'*abbé Boyer* (25 février. — Th. de Molière et du Marais).

— Les Nouvellistes, comédie en trois actes de *Hauteroch* (à la fin de février), non imprimée.

1678. Le Feint Lourdaud, petite comédie d'un auteur *anonyme* (13 mai, non imprimée. — Th. de Molière et du Marais).

— Anne de Bretagne, tragédie de *Ferrier*. (A la fin de novembre).

— Le Cavalier par amour, comédie en cinq actes d'un auteur *anonyme* (2 décembre, non imprimée. — Th. de Molière et du Marais).

— La Princesse de Clèves, tragédie de *Boursault* (20 décembre, non imprimée. — Th. de Molière et du Marais).

1679. La Troade, tragédie de *Pradon* (17 janvier).

— Le Gentilhomme meunier, comédie en un acte, par un auteur *anomyme* (9 mai), non imprimée.

— Crispin précepteur, comédie en un acte et en vers de *La Tuillerie*.

— Germanicus, tragédie de *Boursault*. (Th. de Molière et du Marais.)

— La Devineresse ou Madame Jobin, comédie en cinq actes et en prose de *de Visé* et *Corneille de l'Isle*. (19 nov. — Th. de Molière et du Marais.)

— Statira, tragédie de *Pradon* (à la fin de décembre).

1680. Genséric, tragédie de *madame Deshoulières* (en janvier) (1).

— Adraste, tragédie de *Ferrier* (en février).

— Agamemnon, tragédie d'*Assézan*. (12 mars. — Th. de Molière et du Marais).

(1) Les troupes réunies du Marais, du Palais-Royal et de l'Hôtel de Bourgogne s'établirent dans la salle de la rue Mazarine, en face de la rue Guenegaud ; leur théâtre ouvrit le 25 août 1680, et pour la première fois les représentations eurent lieu tous les jours. Le 18 avril 1680, ils inaugurèrent une nouvelle salle construite au Jeu de paume de l'Étoile, rue Neuve-des-Fossés (quartier Saint-Germain des Prés), aujourd'hui rue de l'Ancienne-Comédie. En 1770, ils jouèrent dans la salle des Tuileries, et le 9 avril 1782, ils prirent possession d'une salle bâtie sur l'emplacement actuel de l'Odéon.

1680. La Bassette, petite comédie de *Hauteroche* (en mai), non imprimée.

— La Bassette, comédie en cinq actes de deux auteurs *anonymes* (31 mai), non imprimée. (Th. de Molière et du Marais.)

— Les Carrosses d'Orléans, comédie en un acte en prose de *La Chappelle* (9 août. — Th. de Molière et du Marais).

— Réunion de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne avec celle de la rue Mazarine (25 août. — Réunion des trois théâtres).

— Soliman, tragédie de l'*abbé Abeille*, sous le nom de *La Tuillerie* (11 octobre).

— Les Fous divertissants, comédie en trois actes et en vers, avec trois divertissements, de *Poisson* (14 novembre).

1681. Zaïde, tragédie de *La Chappelle* (26 janvier).

— La Comète, comédie en un acte et en prose de *de Visé* (29 janvier).

— La Pierre philosophale, comédie en cinq actes et en prose, mêlée de spectacles, de *Corneille de l'Isle* et de *de Visé* (23 février), non imprimée.

— Le Laquais fille, comédie d'un auteur *anonyme* (30 avril), non imprimée.

— Crispin bel-esprit, comédie en un acte et en vers de *La Tuillerie* (11 juillet).

— Endymion, tragédie d'un auteur *anonyme* (22 juillet), nom imprimée.

— Oreste, tragédie de *Le Clerc* et *Boyer* (10 octobre), non imprimée.

— Hercule, tragédie de l'*abbé Abeille*, sous le nom de *La Tuillerie* (7 novembre).

— Cléopâtre, tragédie de*La Chappelle* (12 décembre).

1682. Tarquin, tragédie de *Pradon* (9 janvier), non imprimée.

— Zélonide, princesse de Sparte, tragédie de l'*abbé Genest*. (4 février).

1682. Le Parisien, comédie en vers et en cinq actes de *Champmeslé* (7 février).
— Les Bouts-rimés, comédie en un acte et en prose de *Saint-Glas* (25 mai).
— La Rue Saint-Denis, comédie en un acte et en prose de *Champmeslé* (17 juin).
— Andromède, tragédie de *Corneille,* remise au théâtre (19 juillet).
— Le Bourgeois gentilhomme, représenté le samedi 8 août, gratis, en réjouissance de la naissance de M. le duc de Bourgogne.
— Artaxerce, tragédie de l'*abbé Royer* (22 novembre).
— La Rapinière ou l'Intéressé, comédie en cinq actes et en vers de *Robbe* (4 décembre).
— Téléphonte, tragédie de *La Chappelle* (26 décembre).
1683. Les Joueurs, comédie en cinq actes par un auteur *anonyme* (5 février), non imprimée.
— Virginie, tragédie de *Campistron* (12 février).
— Le Mercure galant ou la Comédie sans titre, comédie en cinq actes et en vers de *Boursault* (5 mars).
— Nitocris, tragédie d'un auteur *anonyme* (10 mars), non imprimée.
— Le Rendez-vous, petite comédie d'un auteur *anonyme* (7 mai), non imprimée.
— La Cassette, comédie en cinq actes d'un auteur *anonyme* (19 juin), non imprimée.
— La Toison d'Or, tragédie de *Corneille,* remise au théâtre avec un nouveau prologue de la composition de *La Chappelle* (9 juillet).

Discontinuation du spectacle causée par la mort de la reine.

— Le Divorce, comédie en cinq actes d'un auteur *anonyme* (6 septembre), non imprimée.
— Marie Stuart, tragédie de *Boursault* (7 décembre).

1684. Le Docteur extravagant, comédie en cinq actes de *Beauregard* (14 janvier), non imprimée.
— Pénélope, tragédie de l'*abbé Genest* (22 janvier).
— Arminius, tragédie de *Campistron* (19 février).
— La Dame invisible ou l'Esprit follet, comédie en cinq actes et en vers de *Hauteroche* (22 février).
— Ragotin, comédie en cinq actes et en vers de *La Fontaine* (21 avril).
— Les Fragments de Molière, comédie en deux actes et en prose de *Champmeslé* (6 mai).
— La Mère ridicule, comédie en un acte d'un auteur *anonyme* (8 mai), non imprimée.
— La Mort d'Alexandre, tragédie d'un auteur *anonyme* (26 mai), non imprimée.
— Le Cocher supposé, comédie en un acte et en prose de *Hauteroche* (9 juin).
— L'Amante amant, comédie en cinq actes et en prose de *Campistron* (2 août).
— Timon, comédie en un acte et en prose de *Brécourt* (13 août).
— Ajax, tragédie de *La Chappelle* (27 décembre), non imprimée.
1685. Andronic, tragédie de *Campistron* (8 février).
— L'Usurier, comédie en cinq actes d'un auteur *anonyme* (13 février), non imprimée.
— Le Rendez-vous des Tuileries ou le Coquet trompé, comédie en trois actes et en prose, avec un prologue de *Baron* (3 mars).
— Le Notaire obligeant, comédie en trois actes et en prose de *Dancourt* (8 juin).
— Les Enlèvements, comédie en un acte et en prose de *Baron* (6 juillet).
— Le Florentin, comédie en un acte et en vers de *La Fontaine* (23 juillet).

1685. Angélique et Médor, comédie en un acte et en prose de *Dancourt* (1er août).

— Les Amours de Vénus et d'Adonis, de *de Visé*, remise au théâtre (3 septembre).

— L'Héroïne, comédie en un acte d'un auteur *anonyme* (10 septembre), non imprimée.

— L'Opérateur, comédie en un acte d'un auteur *anonyme* (24 octobre), non imprimée.

— Le Mariage de Bacchus et d'Ariane, de *de Visé*, remise au théâtre (11 novembre).

— Aristobule, tragédie d'un auteur *anonyme* (30 novembre), non imprimée.

— Les Façons du Temps, comédie en cinq actes et en prose de *Sainctyon* (13 décembre).

— Alcibiade, tragédie de *Campistron* (28 décembre).

1686. Le Baron des Fondrières, comédie en cinq actes, non imprimée, de *Corneille de l'Isle* (lundi 14 janvier).

— L'Homme à bonne fortune, comédie en cinq actes et en prose de *Baron* (jeudi 30 janvier).

— Antigone, tragédie de *d'Assezan* (14 mars).

— Merlin Dragon, comédie en prose, en un acte, de *Desmarres* (vendredi 26 avril).

— Le Brutal de sang froid, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 3 mai).

— Le Niais de Sologne, comédie en un acte, non imprimée, de *Raisin l'aîné* (lundi 3 juin).

— Renaud et Armide, comédie en prose et en un acte de *Dancourt* (mercredi 31 juillet).

— Les Nouvellistes, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 16 octobre).

Les ambassadeurs de Siam vont à la comédie française en septembre et en novembre.

1686. L'Homme de guerre, comédie en cinq actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 6 décembre).

— Phraate, tragédie non imprimée de *Campistron* (jeudi 26 décembre).

— La Coquette et la Fausse Prude, comédie en cinq actes et en prose de *Baron* (samedi 28 décembre).

1687. Géta, tragédie de *Péchantrés* (mercredi 29 janvier).

Réjouissances des comédiens, au sujet de la convalescence du roi (jeudi 30 janvier).

— Le Rival de son maître, comédie en cinq actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 25 avril).

— Le Badaud, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 10 mai).

— Le Petit-Homme de Foire, comédie en un acte, non imprimée, de *Raisin l'aîné* (mardi 20 mai).

— Merlin peintre, comédie en un acte, non imprimée, de *La Tuillerie* (dimanche 20 juillet).

— La Désolation des joueuses, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (23 août).

— Le Chevalier à la mode, comédie en prose, en cinq actes, de *Sainctyon* et *Dancourt* (vendredi 24 octobre).

— Le Voleur ou Titapapouf, comédie en prose, non imprimée, de *Mlle Longchamps* (mardi 4 novembre).

— Varron, tragédie non imprimée de *Dupuy* (vendredi 14 novembre).

— Le Jaloux, comédie en cinq actes, en vers, de *Baron* (mercredi 17 décembre).

1688. Régulus, tragédie de *Pradon* (le dimanche 4 janvier).

— Le Faux Gascon, comédie en un acte, non imprimée, de *Raisin l'aîné* (vendredi 28 mai).

— La Coupe enchantée, comédie en prose, en un acte, de *La Fontaine* (vendredi 16 juillet).

1688. L'Épreuve dangereuse, comédie en cinq actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (le mercredi 4 août).

— La Maison de campagne, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (vendredi 27 août).

— Les Amants magnifiques, comédie en prose, en cinq actes, de *Molière* (vendredi 15 octobre) à Paris.

— Annibal, tragédie non imprimée de *Riuperons* (le lundi 5 novembre).

— Coriolan, tragédie non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 26 novembre).

— Phocion, tragédie de *Campistron* (jeudi 16 décembre).

1689. La Dame à la mode ou la Coquette, comédie en cinq actes, non imprimée, de *Dancourt* (lundi 3 janvier).

— Laodamie, tragédie de *Mlle Bernard* (vendredi 11 février).

Établissement du théâtre des Comédiens-Français, rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, qui fut ouvert pour la première fois le lundi 18 avril 1689.

— Les Fontanges maltraitées ou les Vapeurs, comédie en un acte, non imprimée, de *Baron* (mercredi 11 mai).

— Démétrius, tragédie non imprimée d'*Aubry* (vendredi 10 juin).

— La Répétition, comédie en prose, en un acte, non imprimée, de *Baron* (dimanche 10 juillet).

— Le Veau perdu, comédie en un acte, en prose, non imprimée, de *La Fontaine* (lundi 22 août).

— Le Concert ridicule, comédie en prose, en un acte, de *Palaprat* et de l'*abbé Brueys* (mercredi 14 septembre).

— Le Débauché, comédie en cinq actes, non imprimée, de *Baron* (mardi 8 décembre).

1690. Adrien, tragédie chrétienne, tirée de l'histoire de l'Église, de *Campistron* (mercredi 11 janvier).

1690. Les Fables d'Ésope, comédie en vers en cinq actes, de *Boursault* (mardi 18 janvier).

Interruption des spectacles, causée par la mort de Mme la Dauphine.

— Agathocle, tragédie non imprimée d'*Aubry* (mercredi 10 mai).

— La Folle Enchère, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (mardi 30 mai).

— Le Ballet extravagant, comédie en prose, en un acte, de *Palaprat* (mercredi 21 juin).

— L'Été des coquettes, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (mercredi 12 juillet).

— Les Bourgeoises de qualité, comédie en cinq actes, en vers, de *Hauteroche* (mercredi 26 juillet).

— Merlin déserteur, comédie en un acte, non imprimée, de *Dancourt* (mardi 8 août).

— Le Cadet de Gascogne, comédie en cinq actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (lundi 21 août).

— Le Secret révélé, comédie en prose, en un acte, de l'*abbé Brueys* et de *Palaprat* (mercredi 13 septembre).

— Merlin Gascon, comédie en un acte, non imprimée, de *Raisin l'aîné* (samedi 7 octobre).

— Valérien, tragédie non imprimée, de *Riuperous* (mercredi 22 novembre).

— Brutus, tragédie de *Mlle Bernard* (lundi 18 décembre).

— Le Carnaval de Venise, comédie-héroïque, en cinq actes, non imprimée, de *Dancourt* (vendredi 29 décembre).

1691. Le Grondeur, comédie en prose, en trois actes, précédée d'un prologue en vers libres, intitulée les Sifflets, de l'*abbé Brueys* et de *Palaprat* (3 février).

— Tiridate, tragédie de *Campistron* (lundi 12 février).

— La Parisienne, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (mercredi 13 juin).

1691. Le Muet, comédie en prose, en cinq actes, de l'*abbé Brueys* et de *Palaprat* (vendredi 22 juin).

— La Chasse ridicule, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (mercredi 25 juillet).

— Le Bon Soldat, comédie en vers, en un acte, de *Poisson*, accommodée au théâtre par *Dancourt* (mercredi 10 octobre).

— Phaëton, comédie en vers libres, en cinq actes, de *Boursault* (vendredi 28 décembre).

1692. La femme d'intrigues, comédie en prose, en cinq actes, de *Dancourt* (mercredi 30 janvier).

— Le Négligent, comédie en prose, en trois actes, avec un prologue aussi en prose, de *Du Fresny* (mercredi 27 février).

— La Gazette de Hollande, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (mercredi 14 mai).

— L'Opéra de Village, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (vendredi 20 juin).

— L'Impromptu de garnison, comédie en prose, en un acte, d'un auteur *anonyme*, retouchée et mise au théâtre par *Dancourt* (samedi 26 juillet).

— Les Bourgeoises à la mode, comédie en prose, en cinq actes, de *Sainctyon* et de *Dancourt* (samedi 15 novembre).

— Jugurtha, tragédie non imprimée de *Péchantrés* (mercredi 14 décembre).

1693. Les Saturnales ou la Prude du temps, comédie en vers, en cinq actes, de *Palaprat* (7 janvier).

— Aëtius, tragédie non imprimée de *Campistron* (mercredi 28 janvier).

— Le Fourbe, comédie en trois actes, en prose, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 14 février).

— La Baguette, comédie en prose, en un acte, non imprimée, de *Dancourt* (samedi 4 avril).

1693. Je vous prends sans vert, comédie en vers, en un acte, de *Champmeslé* (vendredi 1er mai).

— Le Sot toujours sot ou le Marquis paysan, comédie en prose, en un acte, non imprimée, de l'*abbé Brueys* (vendredi 3 juillet).

— Zénobie, tragédie non imprimée d'un auteur *anonyme* (mercredi 18 novembre).

— L'Important, comédie en prose, en cinq actes, de l'*abbé Brueys* (mercredi 16 décembre).

1694. Adherbal, tragédie de *La Grange Chancel* (vendredi 8 janvier).

— Sancho Pança, comédie en prose, en trois actes, non imprimée, de *Du Fresny* (mercredi 27 janvier).

— Médée, tragédie de *Longepierre* (samedi 13 février).

— Le Dédit, comédie en cinq actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 18 février).

— Hercule et Omphale, comédie en vers, en cinq actes, non imprimée, de *Palaprat* (vendredi 7 mai).

— Attendez-moi sous l'orme, comédie en prose, en un acte, de *Du Fresny* (mercredi 19 mai).

— L'Entêté, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (3 juin).

— La Sérénade, comédie en prose, en un acte, de *Regnard* (samedi 3 juillet).

— Le Café, comédie en prose, en un acte, de *Rousseau* (lundi 2 août).

— Les Mots à la mode, comédie en vers, en un acte, de *Boursault* (jeudi 19 août).

— Les Vendanges, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (jeudi 30 septembre).

— Le Jeune Homme, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 14 octobre).

— Les Mœurs du temps, comédie non imprimée, d'un auteur *anonyme* (lundi 29 novembre).

1694. Le Triomphe de l'Hiver, comédie non imprimée, d'un auteur *anonyme* (lundi 29 novembre).

— Germanicus, tragédie non imprimée de *Pradon* (mercredi 22 décembre).

1695. Les Héraclides, tragédie non imprimée de *de Brie* (samedi 9 février).

— Les Dames vengées, comédie en prose, en cinq actes, de *de Visé* (mardi 22 février).

— Judith, tragédie de l'*abbé Boyer* (vendredi 4 mars).

— Le Jaloux masqué, comédie en trois actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 16 avril).

— Le Génois, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (lundi 6 juin).

— Le Tuteur, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (mercredi 13 juillet).

— La Foire de Bezons, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (samedi 13 août).

— Les Vendanges de Surène, comédie en prose, en un acte, de *Dancourt* (samedi 15 octobre).

— Bradamante, tragédie de *Corneille de l'Isle* (mercredi 18 novembre).

— Sésostris, tragédie de *Longepierre* (mercredi 28 décembre).

1696. L'Aventurier, comédie en cinq actes et en prose, non imprimée, de *de Visé* (lundi 2 janvier).

— La Foire Saint-Germain, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement de *Dancourt* (jeudi 19 janvier).

— Polyxène, tragédie de *La Fosse* (vendredi 3 février).

— Agrippa ou la Mort d'Auguste, tragédie, non imprimée, de *Riuperous* (lundi 19 mars).

— Le Vieillard couru ou les Différents Caractères des femmes, comédie en cinq actes et en prose, non imprimée, de *de Visé* (samedi 24 mars).

1696. Le Maréchal médecin ou les Houssarts ou le Médecin de Mante, comédie en un acte, en prose, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 12 mai).

— Le Bal, comédie en un acte, en vers, avec un divertissement de *Regnard* (jeudi 14 juin).

— Le Moulin de Javelle, comédie en prose, en un acte, avec divertissement de *Michault*, accommodée au théâtre, par *Dancourt* (samedi 7 juillet).

— Les Sœurs rivales, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 26 juillet).

— Les Eaux de Bourbon, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement de *Dancourt* (jeudi 4 octobre).

— Les Vacances, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement de *Dancourt* (mercredi 31 octobre).

— Le Flateur, comédie en prose et en cinq actes, de *Rousseau* (samedi 24 novembre).

— Polymnestor, tragédie, non imprimée, de l'*abbé Genest* (mercredi 12 décembre).

— Le Joueur, comédie en vers et en cinq actes, de *Regnard* (mercredi 19 décembre).

1697. Scipion l'Africain, tragédie de *Pradon* (vendredi 22 février).

— Le Chevalier joueur, comédie en prose, en cinq actes, avec un prologue *Du Fresny* (mercredi 27 février).

— La Fille médecin, comédie en un acte, en prose, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 9 mars).

— Le Lourdaud, comédie en un acte, non imprimée, de *de Brie* (mercredi 8 mai).

— Le Bourget, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 23 mai).

— Les Empiriques, comédie en trois actes, en prose, de l'*abbé Brueys* (mardi 4 juin).

1697. La Loterie, comédie en un acte, en prose, de *Dancourt* (mardi 10 juillet).

— L'Enfant gâté, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 23 août).

— Le Charivari, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement de *Dancourt* (jeudi 19 septembre).

— Le Retour des officiers, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement, de *Dancourt* (samedi 19 octobre).

— Le Distrait, comédie en cinq actes et en vers, de *Regnard* (lundi 2 décembre).

— Oreste et Pylade, tragédie de *Chancel de la Grange* (mercredi 11 décembre).

1698. Réjouissance pour la Paix, conclue à Riswick et publiée à Paris (8 janvier).

— Manlius Capitolinus, tragédie de *La Fosse* (samedi 18 janvier).

— Le Marquis de l'industrie, comédie en cinq actes, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 25 janvier).

— Les Curieux de compagnie, comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, de *Dancourt* (samedi 4 octobre).

— Le Mari retrouvé, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement, de *Dancourt* (mercredi 29 octobre).

1699. La Mort d'Othon, tragédie non imprimée, de *Belin* (lundi 5 janvier).

— Myrtil et Mélicerte, pastorale héroïque, en vers libres et en trois actes, avec trois intermèdes, précédée d'un prologue aussi en vers libres, de *Guérin* fils (samedi 10 janvier).

— Méléagre, tragédie de *Chancel de la Grange* (mercredi 28 janvier).

— Gabinie tragédie chrétienne de l'*abbé Brueys* (samedi 14 mars).

1699. La Veuve, comédie en prose et en un acte, non imprimée, de *Champmeslé* (jeudi 30 juillet).

— La Noce interrompue, comédie en prose et en un acte, de *Du Fresny* (mercredi 19 août).

— La Marquise imaginaire, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (mercredi 23 septembre).

— L'Entêtement ridicule, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 15 octobre).

— Les Fées, comédie en prose et en trois actes, avec trois intermèdes, précédée d'un prologue en vers libres, avec un divertissement, de *Dancourt* (jeudi 29 octobre).

— Ariarathe, tragédie non imprimée, de *Saint-Gilles* (vendredi 30 octobre).

— Athénaïs, tragédie, de *la Grange-Chancel* (vendredi 20 novembre).

— La Malade sans maladie, comédie en prose et en cinq actes, de *Du Fresny* (vendredi 27 novembre).

— La Famille à la mode, comédie en vers libres et en cinq actes, de *Dancourt* (vendredi 18 décembre). *Voyez ci-dessous* les Enfants de Paris, 1704.

1700. Thésée, tragédie, de *La Fosse* (mardi 5 janvier).

— Démocrite, comédie en vers et en cinq actes, de *Regnard* (mardi 12 janvier).

— Le Retour imprévu, comédie en prose et en un acte, de *Regnard* (jeudi 11 février).

— La Fête de village, comédie en prose, en trois actes, avec un divertissement, de *Dancourt* (mardi 13 juillet).

— L'Esprit de contradiction, comédie en prose et en un acte, de *Du Fresny* (vendredi 29 août).

— Le Gros Lot de Marseille, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 23 septembre).

— Les Trois Cousines, comédie en trois actes, en prose, avec trois divertissements, précédée d'un prologue aussi en prose, de *Dancourt* (dimanche 17 octobre).

1700. Le Capricieux, comédie en vers et en cinq actes, de *Rousseau* (vendredi 17 décembre).

1701. Vononez, tragédie non imprimée, de *Belin* (vendredi 7 janvier).

Interruption des spectacles à l'occasion du Jubilé universel, depuis le samedi 14 mai jusqu'au dimanche 29 du même mois.

— Les Trois Gascons, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement, de *Boindin* (samedi 4 juin).

Interruption à l'occasion de la mort de Monsieur, frère unique du roi, depuis le 9 juin jusqu'au 29 du même mois.

— Le Petit-Maître de campagne ou le Vicomte de Génicourt, comédie en prose, en un acte, d'un auteur *anonyme* (mardi 26 juillet).

— Colin Maillard, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement, de *Dancourt* (vendredi 28 octobre).

— Amasis, tragédie, de *la Grange-Chancel* (mardi 13 décembre).

— Ésope à la cour, comédie en vers, en cinq actes, de *Boursault* (vendredi 16 décembre).

1702. Le Point d'honneur, comédie en prose, en cinq actes, de *Lesage* (vendredi 3 février).

— Montézume, tragédie non imprimée, de *Ferrier* (mardi 14 février).

— Le Double Veuvage, comédie en prose, en trois actes, avec un prologue aussi en prose et des divertissements, de *Du Fresny* (mercredi 8 mars).

— Arie et Pétus, tragédie de *mademoiselle Barbier* et de l'*abbé Pellegrin* (samedi 3 juin).

— Le Bal d'Auteuil, comédie en prose et en un acte, avec un divertissement, de *Blondin* (mardi 22 août).

— La Matrone d'Éphèse, comédie en prose et en un acte, de *La Motte* (samedi 23 septembre).

1702. L'Opérateur Barry, comédie en prose et en un acte, avec un divertissement, de *Dancourt* (mercredi 11 octobre.)

1703. Cornélie, mère des Gracques, tragédie de *mademoiselle Barbier* et de l'*abbé Pellegrin* (vendredi 5 janvier).

— La Mort de Néron, tragédie de *Péchantrés* (mercredi 21 février).

— Le Faux Honnête Homme, comédie en prose et en trois actes, de *Du Fresny* (samedi 24 février).

— Le Bailly marquis, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement, d'un auteur *anonyme* (samedi 24 février).

— Psyché, tragédie-ballet de *Molière*, remise au théâtre (vendredi premier juin).

— L'Inconnu, comédie de *Corneille de l'Isle*, remise au théâtre avec un nouveau prologue et de nouveaux divertissements, de *Dancourt* (mardi 21 août).

— Frontin gouverneur du château de Vertigililinguen, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (jeudi 11 octobre).

— L'Andrienne, comédie en vers et en cinq actes, de *Baron* (vendredi 16 novembre).

— Corésus et Callirhoé, tragédie de *La Fossé* (vendredi 7 décembre).

— Alceste, tragédie de *la Grange-Chancel* (mercredi 19 décembre).

1704. Les Folies amoureuses, comédie en vers et en trois actes, précédée d'un prologue en vers libres et suivie d'un divertissement intitulé : le Mariage de la Folie, aussi en vers libres, de *Regnard* (mardi 15 janvier).

— Hypermnestre, tragédie de *Riupeirous* (mardi 1er avril).

— Le Port de Mer, comédie en prose et en un acte, avec un divertissement de *Boindin* (jeudi 29 mai).

1704. Le Bourgeois gentilhomme, avec tous ses agréments, remis au théâtre et donné gratis, pour l'heureuse naissance de M. le duc de Bretagne (vendredi 27 juin).

— Le Médecin de village, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (mercredi 24 septembre).

— Les Enfants de Paris, comédie en vers libres et en cinq actes, de *Dancourt* (vendredi 3 octobre). C'est la même que la Famille à la Mode, comédie qui avait paru le vendredi 16 décembre 1699.

— La Mort d'Alcide, tragédie non imprimée, de *Dancourt* (vendredi 17 octobre).

— Le Galant Jardinier, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement, de *Dancourt* (mercredi 22 octobre).

— Kosroës, tragédie de *Rotrou*, corrigée et mise au théâtre par d'*Ussé, de Valantiné* (jeudi 20 novembre).

1705. Les Adelphes, comédie en vers et en cinq actes, de *Baron* (samedi 3 janvier).

— Mustapha et Zéangir, tragédie de *Belin* (mardi 20 janvier).

— Saül, tragédie tirée de l'Écriture sainte, de l'*abbé Nadal* (vendredi 27 février).

— La Psyché de village, comédie en prose, en quatre actes, avec un prologue et des intermèdes, non imprimée, de *Guérin* le fils (vendredi 29 mai).

— La Provençale, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (samedi 17 octobre).

— Polydore, tragédie de l'*abbé Pellegrin*, sous le nom de son frère (vendredi 6 novembre).

— Les Ménechmes ou les Jumeaux, comédie en vers, en cinq actes, avec un prologue en vers libres, de *Regnard* (vendredi 4 décembre).

— Idoménée, tragédie de *Crébillon* (mardi 29 décembre).

1706. Cyrus, tragédie de *Danchet* (mardi 23 février).

1706. L'Avocat Patelin, comédie en prose, en trois actes, de l'*abbé Brueys* (vendredi 4 juin).

— Tomyris, tragédie de l'*abbé Pellegrin*, sous le nom de *Mlle Barbier* (mardi 23 novembre).

— La Mort d'Ulysse, tragédic de l'*abbé Pellegrin*, sous le nom du *chevalier Pellegrin* (mardi 29 décembre).

1707. Atrée et Thyeste, tragédie de *Crébillon* (lundi 14 mars).

— D. César Ursin, comédie en prose, en cinq actes, de *Lesage* (mardi 15 mars).

— Crispin rival de son maître, comédie en prose, en un acte, de *Lesage* (mardi 15 mars).

— La Femme, fille et veuve, comédie en vers, en un acte, de *Le Grand* (jeudi 26 mai).

— Danaé ou Jupiter Crispin, comédie en vers libres, en un acte, précédée d'un prologue aussi en vers libres, de *La Font* (lundi 4 juillet).

— Le Faux Instinct, comédie en trois actes, en prose, de *Du Fresny* (mardi 2 août).

— Le Diable boiteux, comédie en prose, en un acte, avec un divertissement, précédée d'un prologue aussi en prose, de *Dancourt* (samedi 8 octobre).

— Le Second Chapitre du Diable boiteux, comédie en prose, en deux actes, avec un divertissement, précédée d'un prologue aussi en prose, de *Dancourt* (jeudi 20 octobre).

— La Trahison punie, comédie en vers, en cinq actes, de *Dancourt* (lundi 28 novembre).

— Les Tyndarides, tragédie de *Danchet* (jeudi 16 décembre).

1708. Le Légataire universel, comédie en cinq actes et en vers, de *Regnard* (lundi 9 janvier).

— La Critique du Légataire universel, comédie en un acte et en prose, de *Regnard* (jeudi 19 février).

— Le Jaloux honteux, comédie en cinq actes et en prose, de *Du Fresny* (mardi 6 mars).

1708. Mme Artus, comédie en cinq actes et en vers, de *Dancourt* (mardi 8 mai).

— L'Amour diable, comédie en un acte et en vers, avec un divertissement, de *Le Grand* (samedi 30 juin).

— Électre, tragédie de *Crébillon* (vendredi 14 décembre).

1709. Turcaret, comédie en prose, en cinq actes, de *Lesage* (jeudi 14 février).

— Hérode, tragédie de l'*abbé Nadal* (vendredi 15 février).

— La Famille extravagante, comédie en un acte et en vers, avec un divertissement, de *Le Grand* (vendredi 7 juin).

— L'Amant masqué, comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, non imprimée, de *Du Fresny* (jeudi 8 août).

— La Foire Saint-Laurent, comédie en un acte et en vers, avec un divertissement, de *Le Grand* (mardi 10 septembre).

— La Joueuse, comédie en cinq actes et en prose, avec un divertissement, de *Du Fresny* (mardi 22 octobre).

— La Mort de César, tragédie de l'*abbé Pellegrin* et de *Mlle Barbier* (mardi 26 novembre).

— Le Jaloux désabusé, comédie en cinq actes et en vers de *Campistron* (vendredi 13 décembre).

1710. Le Naufrage ou la Pompe funèbre de Crispin, comédie en un acte, en vers, avec un divertissement, de *La Font* (samedi 14 juin).

— La Comédie des comédiens ou l'*Amour* charlatan, comédie en trois actes et en prose, avec trois divertissements, de *Dancourt* (mardi 5 août).

— Les Agioteurs, comédie en trois actes et en prose de *Dancourt* (vendredi 26 septembre).

— Le Curieux impertinent, comédie en cinq actes et en vers de *Destouches* (lundi 17 novembre).

— Joseph, tragédie tirée de l'Écriture sainte, de l'*abbé Genest* (vendredi 19 décembre).

1711. Rhadamiste et Zénobie, tragédie de *Crébillon* (vendredi 23 janvier).

Interruption des spectacles depuis le mercredi 15 avril jusqu'au lundi 12 mai suivant, inclusivement, à cause de la mort de monseigneur le Dauphin.

— Les Amants ridicules, comédie en un acte et en vers, non imprimée, de *Le Grand* (lundi 7 juin).

— L'Épreuve réciproque, comédie en un acte et en prose, de *Le Grand* et *Alain* (mardi 6 octobre).

— Céphale et Procris, comédie en trois actes et en vers libres, avec trois intermèdes et un prologue, de *Dancourt* (mardi 27 octobre).

1712. L'Ingrat, comédie en cinq actes et en vers, de *Néricault Destouches* (jeudi 28 janvier).

Interruption des spectacles depuis le samedi 13 février jusqu'à la clôture du théâtre, à cause de la mort de madame la Dauphine, de celle de monseigneur le Dauphin et du jeune Dauphin.

— Absalon, tragédie tirée de l'Écriture sainte, de *Duché de Vancy* (jeudi 7 avril).

— La Métamorphose amoureuse, comédie en un acte et en prose de *Le Grand* (samedi 6 juillet).

— La Fille valet, comédie en trois actes et en vers, non imprimée, d'*Abeille* (lundi 5 septembre).

— L'Amour vengé, comédie en un acte et en vers, de *La Font* (vendredi 14 octobre).

— Sancho Pança gouverneur, comédie en cinq actes et en vers, avec un divertissement, de *Dancourt* (mardi 15 novembre).

1713. L'Irrésolu, comédie en cinq actes et en vers, de *Néricault Destouches* (lundi 15 janvier).

— Cornélie vestale, tragédie de *Fuselier* (vendredi 27 janvier).

1713. Ino et Mélicerte, tragédie de *la Grange-Chancel* (vendredi 10 mars).
— La Fille supposée, comédie en trois actes et en vers, non imprimée, de *la Grange-Chancel* (jeudi 11 mai).
— L'Impromptu de Surènes, comédie en un acte, en prose, avec un divertissement et un prologue en vers lyriques, de *Dancourt* (mercredi 24 mai).
— Les Trois Frères rivaux, comédie en un acte et en vers de *La Font* (vendredi 4 août).
— L'Usurier gentilhomme, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement, de *Le Grand* (lundi 11 septembre).
1714. Xerxès, tragédie de Crébillon (mardi 7 février).
— Jonathas, tragédie de *Duché de Vancy* (lundi 26 février).
— Habis, tragédie de *Mme de Gomez* (mardi 17 avril).

Interruption des spectacles depuis le jeudi 4 mai, jusqu'au mercredi 17 du même mois inclusivement, à cause de la mort de monseigneur le duc de Berry.

— Les Rivaux d'eux-mêmes, comédie en un acte, d'un auteur *anonyme*, non imprimée (lundi 27 août).
— Les Fêtes nocturnes du cours, comédie en prose et en un acte, avec un divertissement et un prologue en vers lyriques et en musique, de *Dancourt* (mercredi 5 septembre).
— Les Captifs, comédie en vers libres, en trois actes, avec des divertissements et un prologue aussi en vers libres, non imprimée, de *M. Roy* (vendredi 28 septembre),
— Le Vert Galant, comédie en un acte, en prose, avec un divertissement, de *Dancourt* (mercredi 24 octobre).
— Mahomet Second, tragédie de *Châteaubrun* (mardi 13 novembre).
1715. Caton d'Utique, tragédie de *Deschamps* (vendredi 25 janvier).

1715. Le Médisant, comédie en cinq actes et en vers de *Néricault Destouches* (mardi 23 février).

— La Coquette de village ou le Lot supposé, comédie en trois actes et en vers de *Du Fresny* (lundi 27 mai).

— La Fausse Veuve ou le Jaloux sans jalousie, comédie en prose et en un acte, non imprimée, de *Néricault Destouches* (samedi 20 juillet).

Interruption des spectacles depuis le jeudi 29 août jusqu'au lundi 30 septembre inclusivement, à cause de la maladie et de la mort du roi Louis XIV.

— Le Cadet de Gascogne, comédie en un acte, non imprimée, d'un auteur *anonyme* (vendredi 11 octobre).

— Marius, tragédie de *De Caux* (vendredi 15 novembre).

1716. Sémiramis, tragédie de *Mme de Gomez* (samedi 7 février).

— Athalie, tragédie de *Racine*, jouée sur le Théâtre-Français (le jeudi 3 mars).

— La Guinguette de la finance, comédie en prose et en un acte, avec un divertissement et un prologue, non imprimée, de *Dancourt* (mardi 19 mai).

— Le Triple Mariage, comédie en un acte, avec un divertissement, de *Néricault Destouches* (mardi 7 juillet).

— L'Aveugle clairvoyant, comédie en un acte et en vers de *Le Grand* (vendredi 18 septembre).

Bals publics donnés sur le théâtre de la Comédie-Française, le dimanche 27 décembre, etc.

— Sophonisbe, tragédie de *la Grange-Chancel*, non imprimée (mardi 10 novembre).

— Le Bourgeois gentilhomme, comédie-ballet en prose et en cinq actes de *Molière*, représentée par l'Académie royale de musique, et les comédiens du roi, sur le théâtre du Palais-Royal le mercredi 30 décembre.

1717. Sémiramis, tragédie de *Crébillon* (samedi 10 avril).
— Le Prix de l'Arquebuse, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement, de *Dancourt* (vendredi 1er octobre).
— L'Obstacle imprévu ou l'Obstacle sans obstacle, comédie en cinq actes et en prose, de *Néricault Destouches* (lundi 18 octobre).
— Cléarque, tyran d'Héraclée, tragédie de *Mme de Gomez* (dimanche 28 novembre).
— La Métempsycose des Amours ou les Dieux comédiens, comédie en trois actes, en vers libres, avec trois divertissements et un prologue aussi en vers libres, et suivie d'un divertissement, de *Dancourt* (lundi 17 décembre).
1718. Artaxare, tragédie de l'*abbé Pellegrin* (mardi 3 mai).
— Iphigénie, avec quelque chose d'extraordinaire (vendredi 9 septembre).
— L'École des Amants, comédie en trois actes et en vers de *Jolly* (mardi 18 octobre).
— Œdipe, tragédie de *Voltaire* (vendredi 18 novembre).
— Le Roi de Cocagne, comédie en vers libres, en trois actes, avec trois intermèdes et un prologue aussi en vers libres, de *Le Grand* (samedi 31 décembre).
1719. Électre, tragédie de *Longepierre* (mercredi 22 février).
— La Réconciliation normande, comédie en cinq actes et en vers, de *Du Fresny* (mardi 7 mars).
— Le Dédit, comédie en un acte et en vers de *Du Fresny* (vendredi 12 mai).
— Le Faucon, comédie en un acte et en vers, de l'*abbé Pellegrin* et de la *demoiselle Barbier* (vendredi 7 septembre).
— Momus fabuliste ou les Noces de Vulcain, comédie en un acte et en prose, avec un divertissement, de *Fuselier* (mardi 26 septembre).

1719. Les Héraclides, tragédie de *Danchet* (vendredi 29 décembre).

1720. Plutus, comédie en vers et en trois actes de *Le Grand* (jeudi 7 février).

— Artémire, tragédie de *Voltaire*, non imprimée (jeudi 15 février).

— L'Inconnu, comédie en cinq actes et en vers de *Thomas Corneille ;* premier ballet dansé par Sa Majesté, dans son palais des Tuileries, le samedi 24 février.

— La Comtesse de Follenville, comédie en un acte et en prose, non imprimée, de l'*abbé Carcavi* (vendredi 11 octobre).

— Le Père intéressé ou les Vrais Amis, comédie en cinq actes et en vers de l'*abbé Pellegrin*, sous le nom du chevalier *Pellegrin*, non imprimée (mardi 29 novembre).

— Annibal, tragédie de *Marivaux* (lundi 16 décembre).

— Les Folies de Cardénio, pièce héroï-comique, en trois actes et en prose, avec un prologue et des divertissements, de *Coypel ;* deuxième ballet dansé par le roi dans son château des Tuileries (le lundi 30 décembre).

1721. Le Mariage fait et rompu, comédie en trois actes et en vers de *Du Fresny* (vendredi 14 février).

— Les Machabées, tragédie de *La Motte* (jeudi 6 mars).

— Esther, tragédie de *Racine*, jouée sur le Théâtre-Français (jeudi 8 mai).

— Pandore, comédie en un acte et en vers, avec un divertissement, non imprimée, de *Saint-Foix* (vendredi 13 juin).

Réjouissances pour le rétablissement de la santé du roi (vendredi 8 août).

— La Rivale d'elle-même, comédie en un acte et en prose de *Boissy* (vendredi 19 septembre).

1721. Cartouche, comédie en trois actes et en prose de *Le Grand* (mardi 21 octobre).
— Egisthe, par *Seguineau* et *Pralard*, non imprimée (18 novembre).
— La Vengeance de l'Amour, comédie en cinq actes et en vers, non imprimée, de *Jolly* (14 décembre).
1722. Romulus, tragédie, par *La Motte* (8 janvier).
— L'Opiniâtre, comédie en trois actes et en vers, par *Brueys* (19 mai).
— Le Galant Coureur, par *Le Grand* (11 avril).
— Le Nouveau Monde, comédie en trois actes et en vers, par *Pellegrin* (11 septembre).
— Les Machabées, tragédie en cinq actes et en vers, par *Nadal* (16 décembre).
1723. Basile et Quitterie, par *Gaultier* (13 janvier).
— Nitetis, par *Danchet* (11 février).
— Inès de Castro, tragédie, par *La Motte* (6 avril).
— Hérode et Marianne, tragédie de *Voltaire* (10 avril).
— Le Divorce de l'Amour et de la Raison, par *Pellegrin* (1er septembre).
1724. L'Importun, par *Boissy* (16 janvier).
— Le Philanthrope, par *Le Grand* (19 février).
— Marianne, tragédie, par *Voltaire* (6 mars).
— Le Triomphe du temps, par *Le Grand* (18 octobre).
— Le Dénoûment imprévu, par *Marivaux* (2 décembre).
1725. Marianne, par *Nadal* (15 février).
— La Force du sang, par *Brueys* (21 avril).
— Le Babillard, par *Boissy* (16 juin).
— L'Indiscret, comédie, par *Voltaire* (18 août).
— L'Impromptu de la Folie, par *Le Grand* (5 novembre).
— Les Nouveaux débarqués, par *Le Grand* (5 novembre).
1726. Le Talisman, par *La Motte* (26 mars).
— Œdipe, tragédie, par *La Motte* (18 mars).
— Pyrrhus, tragédie, par *Crebillon* (29 avril).

1726. Le Pastor Fido, par *Pellegrin* (7 septembre).
— La Chasse du cerf, par *Le Grand* (14 octobre).
— Tibère, par *Dupuis* (13 décembre).
1727. La Nouveauté, par *Le Grand* (13 janvier).
— Admète et Alceste, par *Boissy* (25 janvier).
— Le Philosophe marié, comédie, par *Destouches* (15 février).
— L'Envieux, par *Destouches*, imprimée dans les œuvres seulement (3 mai).
— Le Français à Londres, par *Boissy* (3 juillet).
— L'Ile de la Raison, par *Marivaux* (20 septembre).
— La Ressource et le Caprice, par *Lemacrier* (1er octobre).
— Les Amazones modernes, par *Le Grand* (29 octobre).
— La Seconde Surprise de l'Amour, par *Marivaux* (31 décembre).
1728. Les Amants déguisés, par *Fabiot-Aunillon* (7 février).
— Le Procureur arbitre, par *Poisson* (25 février).
— Le Faux savant, par *Duvaure* (21 juin).
— L'École des Bourgeois, par *d'Allainval* (20 septembre).
— Les Fils ingrats, par *Piron* (10 octobre).
1729. La Boîte de Pandore, par *Poisson*.
— L'Impertinent malgré lui, par *Boissy* (14 mai).
— Les Trois spectacles, par d'*Aigueberre* (7 juillet).
— Le Philosophe amoureux, par *Destouches* (26 septembre).
1730. Calisthènes, par *Piron* (18 février).
— La Tragédie en prose, par d'*Auvigny* (9 mai).
— Brutus, par *Voltaire* (11 décembre).
1731. Les Effets de la prévention, par *des Dossat* (10 février).
— Alcibiade, par *Poisson* (23 février).
— Le Magnifique, par *La Motte* (11 mai).
— Le Faux Sincère, par *Dufresny* (26 juin).
— Le Mari curieux, par d'*Allainval* (25 août).
— La Réunion des Amours, par *Marivaux* (9 novembre).
— Le Chevalier Bayard, par *Autreau* (23 novembre).

1731. Érigone, par *la Lagrange-Chancel* (17 décembre).
— Alcibiade, par *Poisson* (23 février).
1732. Le Glorieux, par *Destouches* (18 janvier).
— La Tontine, par *Lesage* (20 février).
— Éryphile, par *Voltaire* (7 mars).
— Les Serments indiscrets, par *Marivaux* (8 juin).
— Le Procès des sens, par *Fuzelier* (16 juin).
— Les Abdérites, par *Moncrif* (26 juillet).
— Zaïre, par *Voltaire* (13 août).
— Cassius et Victorinus, par *la Lagrange-Chancel* (6 octobre).
— Le Complaisant, par *Pont de Veyle* (29 décembre).
1733. Gustave Vasa, par *Piron* (6 février).
— Le Paresseux, par *Delaunay*, (25 avril).
— Le Rendez-vous, par *Fagan* (27 mai).
— Pélopée, par *Pellegrin* (18 juillet).
— La Fausse Antipathie, par *Lachaussée* (2 octobre).
— Le Badinage, par *Boissy* (23 novembre).
— L'Impromptu de campagne, par *Poisson* (21 décembre).
1734. Adelaïde Duguesclin, par *Voltaire* (18 janvier).
— La Grondeuse, par *Fagan* (11 février).
— La Critique de la Fausse Antipathie, par *Lachaussée* (11 mars).
— Marie-Stuart, par *Tronchin* (3 mai).
— La Pupille, par *Fagan* (5 juillet).
— Didon, par *Le Franc de Pompignan* (21 juin).
— L'Amant mystérieux, par *Piron* (30 août).
— Les Coursiers de Tempé, par *Piron* (3 août).
— Le Petit Maître corrigé, par *Marivaux* (novembre).
— Les Mécontents, par *Labruère* (1er décembre).
— Sabinus et Éponine, par *Richer* (29 décembre).
1735. Le Réveil d'Épiménide, par *Poisson* (7 janvier).
— Le Préjugé à la mode, par *Lachaussée* (3 février).
— La Magie de l'Amour, par *Autreau* (9 mai).

1735. Aben Saïd, par *Leblanc* (29 juillet).
— Le Mariage par lettres de change, par *Poisson* (13 juillet).
— Téglis, par *Morand* (19 novembre).
— Les Acteurs déplacés, par *Laffichard* (14 octobre).
— La Rencontre imprévue, par *Laffichard* (14 octobre).
— L'amitié rivale de l'Amour, par *Fagan* (16 novembre).
1736. Alzire, par *Voltaire* (27 janvier).
— Les Ruses d'amour, par *Poisson* (30 avril).
— Le Legs, par *Marivaux* (11 juin).
— Pharamond, par *Cahusac* (14 août).
— L'Enfant prodigue, par *Voltaire* (10 octobre).
— Childéric, par *Morand* (19 décembre).
1737. Les Deux Nièces, par *Boissy* (17 janvier).
— L'École des amis, par *Lachaussée* (25 février).
— L'Ambitieux et l'Indiscrète, par *Destouches* (14 juin).
— Les Caractères de Thalie, par *Fagan* (15 juillet),
— Achille à Seyros, par *Merville* (10 octobre).
— L'Accommodement imprévu, par *Lagrange* (12 novembre).
— L'Heure du berger, par *Ponteau* (12 novembre).
— Le Rival Secrétaire, par *Ponteau* (12 novembre).
— Lysimachus, par *de Caux* (13 décembre).
1738. La Métromanie, par *Piron* (10 janvier).
— Maximien, par *Lachaussée* (28 février).
— Le Fat puni, par *Pont de Veyle* (7 avril).
— Le Pouvoir de la sympathie, par *Boissy* (5 juillet).
— Le Consentement forcé, par *Merville* (13 août).
— Le Rajeunissement inutile, par *La Grange* (27 septembre).
— Les Époux réunis, par *Merville* (31 octobre).
1739. Le Marié sans le savoir, par *Fagan* (8 janvier).
— Médus, par *Deschamps* (12 janvier).
— La Somnambule, par *Pont de Veyle* (19 janvier).
— Mahomet II, par *Lanoue* (23 février).
— Bajazet Ier, par *Pacarony* (6 août).

1739. Thélamire, par *Mlle Lebrun* (6 juillet).
— L'École du monde, par *Voisenon* (14 octobre).
— Ésope au Parnasse, par *Pesselier* (14 octobre).
— L'ombre de Molière, par *Voisenon* (14 octobre).
— Le Retour de l'Ombre de Molière, du *même* (21 novembre).
1740. Édouard III, par *Gresset* (22 janvier).
— Les Dehors trompeurs, par *Boissy* (18 février).
— L'Oracle, par *Saint-Foix* (22 mars).
— Zulima, par *Voltaire* (8 juin).
— L'Amour secret, par *Poisson* (5 octobre).
— Jocondo, par *Fagan* (5 novembre).
1741. Deucalion et Pyrrha, par *Saint-Foix* (20 février)
— Mélanide, par *Lachaussée* (12 mai).
— La Belle orgueilleuse, par *Destouches* (17 août).
— Sylvie, par *Landois* (17 août).
— Antoine et Cléopâtre, par *Boistel* (6 novembre).
— L'Embarras du choix, par *Boissy* (11 décembre).
— L'Amour usé, par *Destouches* (20 septembre).
1742. Amour pour Amour, par *Lachaussée* (16 février).
— Mahomet, par *Voltaire* (9 août).
— La Fête d'Auteuil, par *Boissy* (23 août).
1743. Les Trois rivaux, par *Saurin* ou *Collet* (4 février).
— Mérope, par *Voltaire* (20 février).
— Zénéide, par *Cahusac* (13 mai).
— L'Ile Sauvage, par *Saint-Foix* (5 juillet).
— La Mort de César, par *Voltaire* (29 août).
— Paméla, par *Lachaussée* (6 décembre).
1744. Fernand Cortez, par *Piron* (6 janvier).
— L'Époux par supercherie, par *Boissy* (9 mars).
— L'École des Maris, par *Lachaussée* (27 avril).
— Les Grâces, par *Saint-Foix* (23 juillet).
— L'Algérien, par *Cahusac* (14 septembre).
— La Dispute, par *Marivaux* (19 octobre).

1744. L'Heureux retour, par *Fagan* (6 novembre).
— Le Quartier d'hiver, par *Bret* (4 décembre).
1745. Le Médecin par occasion, par *Boissy* (12 mars).
— Sydney, par *Gresset* (3 mai).
— Le Sage Étourdi, par *Boissy* (5 juillet).
— La Folie du jour, par *Boissy* (5 juillet).
— Les Souhaits pour le Roi, par *Valois* (3 août).
— Alzaïde, par *Linant* (13 décembre).
— La Fête interrompue, par *Lachaussée* (20 avril).
1746. Le Duc de Surrey, par *Boissy* (18 mai).
— Le Préjugé vaincu, par *Marivaux* (6 août).
— Julie, par *Saint-Foix* (20 octobre).
— Venise sauvée, par *Laplace* (5 décembre).
— Le Rival de lui-même, par *Lachaussée.*
1747. La Gouvernante, par *Lachaussée* (18 janvier).
— Le Méchant, par *Gresset* (27 avril).
— Vanda, par *Linant* (17 mai).
— Amestris, par *Mauger* (3 juillet).
— Le Plaisir, par *Marchadier* (5 avril).
— La Rivale suivante, par *Rousseau* (3 août).
— Égérie, par *Saint-Foix* (9 septembre).
— L'École amoureuse, par *Bret* (11 septembre).
— Aphos, par *Baragué* (13 septembre).
1748. Coriolan, par *Mauger* (10 janvier).
— Denys le Tyran, par *Marmontel* (5 février).
— Le Docteur d'amour, par *Farin de Hautemer* (6 mars).
— La Péruvienne, par *Boissy* (5 juin).
— Sémiramis, par *Voltaire* (29 août).
— Mégare, par *Morand* (19 octobre).
— Catilina, par *Crébillon* (12 décembre).
1749. Les Visites du Jour de l'An, par *Vadé* (3 janvier).
— L'École de la jeunesse, par *Lachaussée* (22 février).
— Aristomène, par *Marmontel* (30 avril).
— Nanine, par *Voltaire* (16 juin).

1749. Les Amazones, par *Mme Duboccage* (24 juillet).
— La Ruse inutile, par *Rousseau* (6 octobre).
— La Colonie, par *Saint-Foix* (25 octobre).
— Le Rival supposé, par *Saint-Foix* (25 octobre).
1750. Oreste, par *Voltaire* (12 janvier).
— La Force du naturel, par *Destouches* (11 février).
— Caliste, par *Laplace* (27 avril).
— Cléopâtre, par *Marmontel* (20 mai).
— Cénie, par *Mme de Graffigny* (25 juin).
— La Double Extravagance, par *Bret* (27 juillet).
— L'Impertinent, par *Desmahis* (25 août).
— Le Tribunal d'amour, par *Landon* (12 octobre).
1751. Zarès, par *Palissot* (3 juin).
— Le Valet maître, par *Moissy* (6 octobre).
— Antipater, par *Portelance* (25 novembre).
— Varon, par *de Grave* (20 décembre).
1752. Rome sauvée, par *Voltaire* (24 février).
— Cosroes, par *Mauger* (20 avril).
— La Métempsicose, par *Yon* (16 mai).
— Les Héraclides, par *Marmontel* (24 mai).
— Amélie (le Duc de Foix), par *Voltaire* (17 août).
— Les Engagements indiscrets, par *Devaux* (26 octobre).
— Narcisse, par *J.-J. Rousseau* (18 décembre).
— Aménophis, par *Saurin* (12 novembre).
1753. Le Dissipateur, par *Destouches* (23 mars).
— Les Hommes, par *Saint-Foix* (27 juin).
1754. Paros, par *Mailhol* (21 janvier).
— Les Adieux du goût, par *Patu* (13 février).
— Les Troyennes, par *Chateaubrun* (11 mars).
— Les Méprises, par *P. Rousseau* (25 avril).
— Amalazonte, par *Ximénès* (30 mai).
— Les Tuteurs, par *Palissot* (2 septembre).
— La Folie et l'Amour, par *Yon* (12 octobre).
— Le Triumvirat, par *Crébillon* (23 décembre).

1755. Philoctecte, par *Chateaubrun* (1er mars).
— Le Jaloux, par *Bret* (15 mai).
— Zélide, par *Renout* (26 juin).
— L'Orphelin de la Chine, par *Voltaire* (20 août).
1756. La Coquette corrigée, par *Lanoue* (23 février).
— La Gageure de village, par *Seillans* (26 mai).
— Ronde sur la prise de port Mahon.
1757. Adèle, comtesse de Ponthieu, par *Laplace* (28 avril).
— Iphigénie en Tauride, par *Guimond de la Touche* (4 juin).
1758. L'Amour caché sous des fleurs.
— Le Faux Généreux, par *Bret* (18 janvier).
— Astarbé, par *Colardeau* (27 février).
— La Fille d'Aristide, par *Mme de Graffigny* (29 avril).
— L'Ile déserte, par *Collet de Messine* (23 août).
— Hypermnestre, par *Lemierre* (31 août).
— Les Noms changés, par *Brunet* (21 octobre).
1759. Titus, par *de Belloy* (28 février).
— La Fausse Agnès, par *Destouches* (12 mars).
— Venceslas de Rotrou, retouché par *Marmontel* (30 avril).
— La Suivante généreuse, par *Sablier* (21 mai).
— Briséis, par *Poinsinet de Sivry* (25 juin),
— Le Masque enchanté, par *Sauvigny*.
1760. Zulica, par *Dorat*, (7 janvier).
— Spartacus, par *Saurin* (20 février).
— Les Philosophes, par *Palissot* (2 mai).
— L'Écossaise, par *Voltaire* (26 juillet).
— Tancrède, du *même* (3 septembre).
— Vertumne et Pomone, ballet.
— Les Mœurs du temps, par *Saurin* (22 décembre).
— Aglaé, par *Poinsinet de Sivry* (20 décembre).
1761. Le Père de famille, par *Diderot* (18 février).
— Térée, par *Lemierre* (25 mars).
— Les Financiers, par *Saint-Foix* (20 juillet).
— Zulime, par *Voltaire* (reprise. — 29 décembre).

1762. L'Écueil du sage, par *Voltaire* (18 janvier).
— Julie, par *Marin* (3 mars).
— Zaruchma, par *Cordier* (17 mars).
— Zelmire, par *Belloy* (6 mai).
— Le Rival par ressemblance, par *Palissot* (7 juin).
— Le Caprice, par *Renout* (28 juin).
— Ajax, par *Poinsinet de Sivry* (31 avril).
— Le Tambour nocturne, par *Destouches* (16 octobre).
— Irène, par *Boistel* (6 novembre).
— Heureusement, par *Rochon de Chabane* (27 novembre).
— Éponine, par *Chabanon* (16 décembre).
1763. Dupuis et Desronais, par *Collé* (17 janvier).
— Théagènes, par *Dorat* (21 mars).
— L'Anglais à Bordeaux, par *Favart* (14 mars).
— Le Bienfait rendu, par *Dampierre* (18 avril).
— La Mort de Socrate, par *Sauvigny* (9 mai).
— La Manie des Arts, par *Rochon* (12 juin).
— Blanche et Guiscard, par *Saurin* (25 septembre).
— Le Comte de Warwick, par *Laharpe* (7 novembre).
1764. Idoménée, par *Lemierre* (13 janvier).
— L'Épreuve indiscrète, par *Bret* (30 janvier).
— L'Amateur, par *Barthe* (3 mars).
— Olympie, par *Voltaire* (17 mars).
— La jeune Indienne, par *Chamfort* (30 avril).
— Le Jeune Homme, par *Bastide* (17 mai).
— Cromwell, par *Duclairon* (7 juin).
— Le Triumvirat, par *Voltaire* (5 juillet).
— Timoléon, par *Laharpe* (1er août).
— Le Cercle, par *Poinsinet* (7 septembre).
— L'Homme singulier, par *Destouches* (5 novembre).
1765. Le Siége de Calais, par *de Belloy* (13 février).
— Le Tuteur dupé, par *Cailhava* (30 septembre).
— L'Orpheline léguée, par *Saurin* (6 novembre).
— Le Philosophe sans le savoir, par *Sédaine* (2 novembre).

1765. La Bergère des Alpes, par *Desfontaines* (15 décembre).
1766. Artaxerxe, par *Lemierre* (20 avril).
— Guillaume Tell, par *Lemierre* (17 décembre).
1767. Les Scythes, par *Voltaire* (28 mars).
— Hirza, par *Sauvigny* (27 mai).
— Eugénie, par *Beaumarchais* (25 juin).
— Cosroès, par *Lefèvre* (26 août).
— L'Humeur à l'épreuve, par *Brot* (20 novembre).
1768. Amélise, par *Ducis* (3 janvier).
— La Fausse Infidélité, par *Barthe* (25 janvier).
— Les Valets maîtres, par *Rochon* (11 février).
— Beverley, par *Saurin* (7 mai).
— La Gageure imprévue, par *Sédaine* (27 mai).
— Les Deux Frères, par *Moissy* (27 juillet).
— Laurette, non imprimée, par *Dudoyer* (14 septembre).
— Hilas et Sylvie, par *Rochon* (10 décembre).
1769. Les Étrennes de l'Amour, par *Cailhava* (1er janvier).
— L'Orphelin anglais, par *Longueïl* (26 février).
— Le Mariage interrompu, par *Cailhava* (10 avril).
— Julie, par *Denon* (14 juin).
— Le Jeune Présomptueux, par *Cailhava* (2 août).
— Hamlet, par *Ducis* (30 septembre).
1770. Les Deux Amis, par *Beaumarchais* (13 janvier).
— Le Marchand de Smyrne, par *Chamfort* (13 janvier).
— La Veuve de Malabar, par *Lemierre* (30 juillet).
— La Veuve, par *Collé* (29 décembre).
— Soliman II, par *Favart*.
— L'Homme dangereux, par *Palissot*.
— L'Esprit follet d'*Hauteroche*.
1771. Le Fabricant de Londres, par *Falbaire* (12 janvier).
— Le Persiffleur, par *Sauvigny* (8 février).
— L'Heureuse Rencontre, par *Mme Rozet* (7 mars).
— Gaston et Bayard, par *de Belloy* (24 avril).
— Les Amants sans le savoir, par *Mme Chamond* (6 juillet).

1771. Le Fils naturel, par *Diderot* (26 juillet).
— Le Bourru bienfaisant, par *Goldoni* (4 novembre).
— La Mère jalouse, par *Barthe* (23 décembre).
1772. Les Druides, par *Leblanc* (7 mars).
— Pierre le Cruel, par *de Belloy* (24 mai).
— Roméo et Juliette, par *Ducis* (22 juillet).
— Les Chérusques, par *Baurin* (26 septembre).
— L'Anglomanie, par *Saurin* (5 novembre).
1773. L'Assemblée, par *de Schosne* (27 février).
— La Centenaire de Molière, par *Artaud* (18 février).
— Alcidonis, par *La Saussaye* (13 mars).
— Térée, par *Renout* (8 juin).
— L'Amour à Tempé, non imprimé, par *Mme Falconnet* (3 juillet).
— Régulus, par *Dorat* (31 juillet).
— La Feinte par amour, par *Dorat* (31 juillet).
— Orphanis, par *Blin de Sainmore* (25 septembre).
1774. Sophonisbe, par *Voltaire* (15 janvier).
— Le Vindicatif, par *Dudoyer* (2 juillet).
— Adelaïde de Hongrie, par *Dorat* (26 août).
— Les Amants généreux, par *Rochon* (13 octobre).
— La Partie de Chasse de Henri IV, par *Collé* (6 novembre).
— Le Bouquet de Thalie, par *Collé* (6 novembre).

Par suite de la mort de Louis XV, le théâtre fut fermé pendant 45 jours, du 30 avril au 15 juin.

1775. Le Barbier de Séville, par *Beaumarchais* (23 février).
— Albert Ier, par *Leblanc* (4 février).
— Les Arsacides, par *Beaussol* (26 juillet).
— Le Célibataire, par *Dorat* (20 septembre).
— Pygmalion, par J.-B. Rousseau (30 octobre).
— Menzicoff, par *Laharpe*.
1776. Lorédan, par *Dubois Fontanelle* (19 février).
— Abdolonyme, par *Collé* (6 mars).

1776. L'Ecole des Mœurs, par *Falbaire* (13 mai).
— Caius Marcius Coriolan, par *Gudin* (14 août).
— La Manie des drames sombres, par *Cubières* (29 octobre).
— La Rupture, par *Le Grand* (23 novembre).
— Le Malheureux imaginaire, par *Dorat* (7 décembre).
1777. Zuma, par *Lefèvre* (22 janvier).
— L'Egoïsme, par *Cailhava* (19 juin).
— Gabrielle de Vergy, par *de Belloy* (12 juillet).
— L'Amant bourru, par *Monvel* (14 août).
— Mustapha et Zeangïes, par *Chamfort* (15 décembre).
1778. L'Aveugle par crédulité, par *Fournel* (4 février).
— L'Homme personnel, par *Barthe* (28 février).
— Irène, par *Voltaire* (16 mars).
— Les Barmécides, par *Laharpe* (11 juillet).
— L'Impatient, par *Lantier* (3 septembre).
— Le Chevalier français à Londres, par *Dorat* (21 novembre).
— Le Chevalier français à Turin, par *Dorat* (21 novembre).
— Œdipe chez Admète, par *Ducis* (4 décembre).
1779. Les Muses rivales, par *Laharpe* (1er février).
— Médée, par *Clément* (19 février).
— L'Amour français, par *Rochon* (17 avril).
— Agathocle, par *Voltaire* (31 mai).
— Laurette, par *d'Oisemont* (7 août).
— Roseïde, par *Dorat* (2 octobre).
— Pierre le Grand, par *Dorat* (1er décembre).
1780. Les Étrennes, *Dorvigny* (1er janvier).
— Adélaïde ou l'Antipathie de l'Amour, par *Dudoyer* (10 juillet).
— Le Héros français, par *d'Ussieux* (21 août).
— Nadir, par *Dubuisson* (31 août).
— Le Bon Ami, par *Le Grand* (17 novembre).
— Clémentine et Désorme, par *Monvel* (14 décembre).
1781. Le Jaloux sans amour, par *Imbert* (8 janvier).

1781. Richard III, par *Rozog* (6 juillet).
— Le Chirurgien du village, par *Simon* (10 août).
— La Discipline militaire du Nord, par *Moline* (12 novembre).
— Le Rendez-vous du Mari, par *Murville* (1er décembre).
— Jeanne de Naples, par *Laharpe* (12 décembre).
1782. Le Flatteur, par *Lantier* (15 février).
— Henriette, par *Mlle Raucourt* (1er mars).
— L'Inauguration du Théâtre-Français, par *Imbert* (9 avril).
— Molière à la nouvelle salle, par *Laharpe* (12 avril).
— Agis, par *Laignelet* (6 mai).
— Le Satirique, par *Palissot* (10 mai).
— Le Journaliste anglais, par *Cailhava* (20 juillet).
— Les Courtisanes, par *Palissot* (26 juillet).
— Tibère, par *Fallet* (23 août).
— Les Rivaux amis, par *Forgeot* (13 novembre).
— Le Vieux Garçon, par *Dubuisson* (16 décembre).
1783. Le roi Léar, par *Ducis* (20 juin).
— Les Aveux difficiles, par *Vigée* (24 février).
— Pyrame et Thisbé, par *Larive* (2 juin).
— Philoctète, par *Laharpe* (10 juin).
— Le Séducteur, par *de Bièvre* (8 novembre).
1784. Macbeth, par *Ducis* (12 janvier).
— Coriolan, par *Laharpe* (2 mars).
— Le Jaloux, par *Rochon* (11 mars).
— Le Mariage de Figaro, par *Beaumarchais* (27 avril).
— La Fausse Coquette, par *Vigée* (6 novembre).
— Le Bienfait anonyme, par *Pilhes* (21 août).
1785. Abgis, par *Sauvigny* (26 janvier).
— Les épreuves, par *Forgeot* (10 février).
— Les Deux Frères, par *Rochefort* (12 avril).
— Albert et Émilie, par *Dubuisson* (30 avril).
— La Comtesse de Chazelles, par *Mme de Montesson* (6 mai).
— Roxelane, par *Maisonneuve* (6 juin).

1785. Melcour et Verseuil, par *Murville* (8 août).
— L'Oncle et les Tantes, par *Lasalle* (25 novembre).
1786. Le Mariage secret, par *Desfaucherets* (10 mars).
— La Physicienne, par *Lamontagne* (16 mars).
— Scanderberg, par *Dubuisson* (9 mai).
— L'Inconstant, par *Collin d'Harleville* (13 juin).
— Virginie, par *Laharpe* (22 juillet).
— Les Amours de Bayard, par *Monvel* (24 août).
— Azémire, par *Chénier* (6 novembre).
1787. La Fausse Inconstance, par *Mme Beauharnais* (31 janvier).
— Les Deux Nièces, com. de Boissy, par *Monvel* (10 févr.).
— L'Écoles des pères, par *Pieyre* (19 juillet).
— Antigone, par *Doigny Duponceau* (31 juillet).
— Le Prix académique, par *Pariseau* (31 août).
— Rosaline et Floricourt, par *Ségur* (17 novembre).
— La Maison de Molière, par *Mercier* (20 octobre).
1788. Odmar et Zulna, par *Maisonneuve* (2 janvier).
— La Ressemblance, par *Forgeot* (18 janvier).
— L'Optimiste, par *Collin d'Harleville* (22 février).
— L'Inconséquent, par *Lantier*.
— La Jeune Épouse, par *Cubières* (14 juillet).
— La Belle-mère, par *Vigée* (24 juillet).
— Linval et Viviane, par *Murville* (13 septembre).
— Le Faux Noble, par *Chabanon* (15 septembre).
— L'Entrevue, par *Vigée* (6 décembre).
1789. Le Présomptueux, par *Fabre d'Églantine* (7 janvier).
— Astyanax, par *Richerolles* (7 février).
— Les Châteaux en Espagne, par *Collin* (7 février).
— Auguste et Théodore, par *Dezede* (6 mars).
— Le Jaloux malgré lui, par *Imbert* (24 avril).
— Ericie, par *Dubois-Fontanelle* (19 août).
— Marie de Brabant, par *Imbert* (9 septembre).
— Charles IX, par *Chénier* (4 novembre).

1789. La Mort de Molière, par *Cubières* (19 novembre).
— Le Paysan magistrat, par *Collot d'Herbois* (7 décembre).
— L'Esclavage des Nègres, par Mme *de Gouges* (28 décemb.).
— Mélanie, par *Laharpe*.
1790. Le Réveil d'Épiménide, par *Carbon Flins* (1er janvier).
— L'Honnête Criminel, par *de Falbaire* (4 janvier).
— Les Dangers de l'opinion, par *Laya* (19 janvier).
— Louis XII, par *Ronsin* (12 janvier).
— Le Philinte de Molière, par *Fabre d'Églantine* (22 février).
— Adrienne, par *Collot d'Herbois* (19 avril. — Th. de la République).
— Le Couvent, par *Laujon* (16 août).
— Le Comte de Comminges, par *d'Arnaud Baculard* (14 mai).
— Charles et Caroline, par *Pigault Lebrun* (28 juin. — Th. de la République).
— Barneveldt, par *Lemierre*.
— La Double Intrigue, par *Dumaniant* (10 juillet. — Th. de la République).
— Le Journaliste des ombres, par *Aude* (14 juillet).
— La Fête de la Liberté, par *Ronsin* (Th. de la République).
— Le Prodigue par bienfaisance, de *Dumaniant* (Th. de la République).
— L'École des frères, par *Ponteuil* (Th. de la République).
— Les Montagnards, par *Monnet* (15 octobre. — Th. de la République).
— L'Amour et la Raison, par *Pigault Lebrun* (30 décembre. — Th. de la République).
— Le Tombeau de Désilles (2 décembre).
— Calas, par *Lemierre d'Argy* (17 décembre. — Th. de la République).
— Calas, par *Laya* (18 décembre).

1791. La Liberté conquise, par *Harny*.
— Le Fou par amour, par *Ségur* jeune (19 janvier).
— Le Mari Directeur, par *Carbod Flins* (25 janvier).
— Jean Calas, par *Chénier*.
— Rienzi, par *Laignelot* (2 mars).
— M. de Crac, par *Collin d'Harleville* (mars).
— Les Victimes cloîtrées, par *Monvel* (28 mars).
— Les Menechmes, par *Cailhava* (Th. de la République).
— La Mère de famille, par *Cizos Duplessis* (Th. de la République).
— Henri VIII, par *Chénier* (19 avril. — Th. de la République).
— Marius à Minturnes, par *Arnault* (19 mai).
— La Bienfaisance de Voltaire, par *d'Abancourt*.
— L'Intrigue épistolaire, par *Fabre d'Églantine* (11 juin. — Th. de la République).
— Jean sans Terre, par *Ducis* (28 juin. — Th. de la République).
— Pauline, par *Mme de Fleurieu* (1er juillet).
— Washington, par *Sauvigny* (13 juillet).
— Virginie, par *Doigny-Duponceau* (1er septembre).
— Le Conciliateur, par *Demoustier* (20 septembre).
— Abdelasis et Zuleima, par *Murville* (3 octobre. — Théâtre de la République).
— Le Collatéral, par *Fabre*, reprise (7 octobre.—Théâtre de la République).
— La Mère rivale, par *Pigault-Lebrun* (Théâtre de la République).
— Mélanie, par *Laharpe*, reprise (Théâtre de la République).
— La Jeune Hôtesse, par *Carbon Flins* (24 décembre. — Théâtre de la République).
1792. Caïus Gracchus, par *Chénier* (Théâtre de la République).
— Le Retour du Mari, par *Ségur*, jeune (25 janvier).

1792. Les Trois Cousins, par *Levrier-Champion*.
— Le Vieux Célibataire, par *Collin d'Harleville* (24 février).
— La Mort d'Abel, par *Legouvé* (6 mars).
— Lucrèce, par *Arnault* (5 mai).
— Le Faux Insouciant, par *Maisonneuve* (5 juillet).
— L'Avénement de Mustapha au trône, par *Dugazon* (11 octobre. — Théâtre de la République).
— La Matinée d'une jolie femme, par *Vigée*.
— L'Émigrante, ou le père Jacobin, par *Dugazon* (25 octobre. — Théâtre de la République).
— L'Apothéose de Beaurepaire, par *Lesur* (21 novembre. — Théâtre de la République).
— L'Obligeant maladroit, par *Famin* (21 novembre. — Théâtre de la République).
— Othello, par *Ducis* (Théâtre de la République).
— Alonzo et Cora, par *Dumaniant*.
— Catherine ou la belle Fermière, par *Mlle Candeille* (27 décembre. — Théâtre de la République),
1793. L'Ami des lois, par *Laya*.
— Le Conteur, par *Picard*.
— Le Maire de Village, par *Laus de Boissy*.
— Le Femmes de *Demoustier*.
— Paméla, par *François Neufchâteau*.

Fermeture du Théâtre-Français, et arrestation de tous les comédiens de ce théâtre par ordre de la Convention (1).

(1) En 1789, le Théâtre-Francais avait pris le titre de Théâtre de la Nation et le 3 septembre 1793 toute la troupe, à peu d'exceptions ayant été incarcérée, le théâtre fut fermé, et termina une carrière de 103 ans.

Lorsque les acteurs du Théâtre-Français furent sortis de prison, ils se réunirent et donnèrent des représentations alternativement avec la troupe de l'Opéra-Comique, sur le théâtre de ce nom ; ils débutèrent le 6 avril 1795, et après plusieurs fermetures et divers changements dans leur personnel, ils cessèrent définitivement de jouer en septembre 1798. On appela ce théâtre Théâtre-Français de la rue Feydau. Le Théâtre-Français de la rue Louvois, fut recréé par quelques acteurs errants de l'ancien théâtre, sous la direction de Mlle Rancourt. il ouvrit dans la salle Louvois, le 23 décembre 1796, et malgré de grands succès, ferma le 4 septembre 1797. On représenta pendant ce temps neuf pièces nouvelles.

Le Théâtre des Variétés Amusantes fondé par l'Écluse, fut ouvert au coin des

1793. Le général Dumouriez à Bruxelles, par *Mme de Gouges* (9 février).
— Fénelon, par *Chénier* (9 février).
— Mutius Scévola, par *Luce de Lancival* (17 février).
— Le Jugement dernier des Rois, par *Sylvain Maréchal* (17 octobre).
— La Moitié du chemin, par *Picard* (25 octobre).
— Le Modéré, par *Dugazon* (26 octobre).
— La Vraie Bravoure, par *Alexandre Duval* (5 décembre).
— La Révolution inutile, par *Patrat*.
— Le Sourd ou l'Auberge pleine, par *Desforges*.
1794. Epicharis et Néron, par *Legouvé* (5 février).
— La Mort du jeune Barra, par *Briois*.
— Philippe ou les Dangers de l'ivresse, par *Pujoulx*.
— Rose et Picard, par *Collin-d'Harleville* (16 juin).
— Le Conteur, par *Picard* (8 septembre).
— Timoléon, par *Chénier* (11 septembre).
— Le Double Divorce, par *Forgeot* (26 septembre).
— L'Ange, par *Gamas*.
— La Perruque blonde, par *Picard* (12 novembre).
— Quintius Cincinnatus, par *Arnault*.
1795. Galathée, par *Poultier*.
— Pausanias, par *Trouvé* (28 mars).
— Abufar, par *Ducis* (12 avril).
— Quintus Fabius, par *Legouvé* (30 août).
— Les Conjectures, par *Picard* (20 octobre).
— Les Africains, par *Larivallière*.

rues de Lancry et de Bondy le 12 avril 1779. Gaillard et Dorsant en firent bientôt l'acquisition et lui donnèrent le titre de *Variétés Amusantes*. En 1784, ils firent construire une salle au Palais-Royal (celle du Théâtre-Français actuel), dont l'ouverture eut lieu le 1er janvier 1785. Le genre des pièces s'ennoblit; Monvel vint faire partie de la troupe en 1790. On reconstruisit la salle en l'agrandissant et le théâtre rouvrit le 15 mai avec le nom de théâtre du Palais-Royal. Ce théâtre devint ensuite le théâtre *de la rue Richelieu*, le théâtre *de la République*. Il ferma quelquefois et joua pendant six mois à la salle Louvois. Enfin il se consolida, s'enrichit et a pu vivre jusqu'à nos jours.

(*Note du bibliophile Jacob*).

1795. L'Agioteur, par *Charlemagne*.
— Les Amis de collége, par *Picard* (12 décembre).
1796. René Descartes, par *Bouilly*.
— Cécile, par *Souriguères* (5 janvier).
— Caton d'Utique, par *Tardieu Saint-Marcel* (16 avril).
— Oscar, par *Arnault* (2 juin).
— Le Souper imprévu, par *Duval* (16 septembre).
— Les Artistes, par *Collin d'Harleville* (9 novembre).
— Le Naufrage, par *Duval* (27 novembre).
— Le Lovelace français, par *Monvel* et *Duval* (26 décembre).
1797. Saint-Elmont et Verseuil, par *Ségur* (12 février).
— Junius, par *Monvel*, fils.
— Agamemnon, par *Lemercier* (24 avril).
— Les Modernes enrichis, par *Pujoulx* (25 avril).
— Œdipe à Colonne, par *Ducis* (15 mai).
— Geta, par *Petitot* (25 mai).
— Le Journaliste, par *Lombard de Langres* (5 juillet).
— Médiocre et Rampant, par *Picard* (19 juillet).
— La Paix, par *Aude* (3 novembre).
— Les Véritables honnêtes gens, par *de Villeneuve*.
1798. Scipion l'Africain, par *Sauvigny*.
— Falkland ou la Conscience, par *Laya* (25 mai).
— Les Projets de mariage, par *A. Duval* (5 août).
— Blanche et Montcassin, par *Arnault* (16 octobre).
— Ophis, par *Lemercier* (22 décembre).
— Michel Montaigne.
— Les Rivaux d'eux-mêmes, par *Pigault-Lebrun* (9 août. Théâtre de la Cité des Variétés).
1799. Mathilde, par *Monvel* (27 juin).
— Les Deux Frères, par *Patrat* (29 juillet).
— Les Précepteurs, par *Fabre d'Églantine* (17 septembre).
— Les Voisins, comédie en un acte en prose de *Picard* (Théâtre de la Cité, 9 juillet).
— Étéocle, tragédie en cinq actes de *Legouvé* (19 octobre).

1799. Les Tuteurs vengés, comédie en trois actes en vers d'*Al. Duval* (7 décembre).

— L'Abbé de l'Épée, drame en cinq actes en prose de *Bouilly* (14 décembre).

— Le Collatéral ou la Diligence à Joigny, comédie en cinq actes en prose de *Picard* (Théâtre Feydeau, 6 novembre).

— Misanthropie et Repentir, drame en cinq actes de *Kotzebue*, arrangé pour la scène française par *Mme Molé.*

1800. Pinto ou la Journée d'un conspirateur, comédie historique en cinq actes et en prose de *Lemercier* (22 mars).

— Montmorency, par *Carion de Nisas* (3 juillet).

— Les Mœurs du jour, par *Collin d'Harleville.*

— Caroline ou le Tableau, comédie en un acte de *Roger* (4 octobre).

— Thesée, par *Mazoier* (25 décembre).

— Les Calvinistes, par *Pigault-Lebrun* (25 décembre).

— Les Deux Poètes, par *Rigaud.*

— Le Buste de Preville, par *Chazet.*

— L'Intrigant dupé par lui-même, par *Martelly* (7 juillet).

1801. La Petite Ville, comédie en quatre actes en prose de *Picard* (Théâtre Louvois, 18 mai).

— Le Confident par hasard, comédie en un acte en vers de *Faur* (6 août).

— Défiance et Malice, comédie en un acte en vers de *Dieu-la-Foy* (4 septembre).

— Désirée ou la Paix, par *Étienne* (14 décembre).

1802. Les Provinciaux à Paris, comédie en quatre actes en prose de *Picard* (Théâtre Louvois, 11 janvier).

— Édouard en Écosse ou la Nuit d'un proscrit, drame historique en trois actes en prose d'*Alexandre Duval* (9 juin).

— Le Portrait de Michel Cervantes, comédie en trois actes en prose de *Dieu-la-Foy* (Théâtre Louvois, 8 septembre).

1802. Isules et Orovese, par *Lemercier* (23 décembre).
— Don Pèdre, par *Arnault*.
1803. Le Séducteur amoureux, comédie en trois actes en vers de *Longchamps* (24 janvier).
— Siri Brahé, par *Thuring* (14 mars).
— Hermann et Werner, par *Favières* (17 mai).
— Le Veuf amoureux, par *Collin d'Harleville* (30 mars).
— Le Tasse, par *Cicile* (25 juillet).
— La Prison militaire ou les trois Prisonniers, comédie en cinq actes de *Dupaty* (Théâtre Louvois, (18 juillet).
— M. Musard ou Comme le temps passe, comédie en un acte en prose de *Picard*. (Théâtre Louvois, 23 novembre).
— Le Roman d'une heure, comédie en un acte en prose d'*Hoffman* (21 février).
1804. Shakespeare amoureux, comédie en un acte en prose d'*Alexandre Duval* (Théâtre de la République, 2 janvier).
— Polixène, par *Rigau* (14 janvier).
— Pierre le Grand, par *Carrion de Nisas* (17 juin).
— Les Tracasseries, comédie en quatre actes en prose de *Picard* (Théâtre Louvois, 25 juin).
— Molière avec ses amis, comédie en un acte en vers d'*Andrieux* (5 juillet).
— La Jeune Femme colère, comédie en un acte en prose d'*Étienne* (Théâtre Louvois, 20 octobre).
— La Leçon conjugale, par *Chazet* (5 novembre).
— Cyrus, par *Chénier* (8 décembre).
— Guillaume le Conquérant, par *A. Duval* (16 décembre).
— Le Susceptible, comédie en un acte en prose de *Picard* (Théâtre Louvois, 27 décembre).
1805. Le Tyran domestique, comédie en cinq actes en vers d'*Alexandre Duval* (16 février).

1805. Le Menuisier de Livonie, comédie en trois actes d'*Alex. Duval* (Théâtre Louvois, 9 mai).
— Les Templiers, par *Raynouard* (14 mai).
— Le Tartufe de mœurs, comédie en cinq actes en vers de *Chéron* (4 avril).
— Madame de Sévigné, comédie en trois actes en prose de *Bouilly* (6 juin).
— Les Filles à marier, comédie en trois actes en prose de *Picard* (Th. Louvois, 11 décembre).
1806. Les Français dans le Tyrol, par *Bouilly* (1er février).
— Le Politique en défaut, par *Chazet* (26 février).
— L'Avocat, comédie en trois actes en vers de *M. Roger* (12 mars).
— Les Marionnettes ou le Jeu de la fortune, comédie en cinq actes en prose de *Picard* (Odéon, 14 mai).
— Antiochus Épiphane, par *Le Chevalier* (21 mars).
— La Jeunesse d'Henri V, comédie en trois actes en prose d'*Alexandre Duval* (9 juin).
— La Mort d'Henri IV, par *Legouvé* (25 juin).
— Omasis ou Joseph en Égypte, tragédie de *Baour-Lormian* (14 septembre).
— La Manie de briller, comédie en trois actes en prose de *Picard* (Odéon, 23 septembre).
— M. Beaufils, comédie en un acte en prose de *M. de Jouy* (Odéon, 14 octobre).
— Octavie, par *Souriguères* (9 décembre).
1807. Le Parleur contrarié, par *Delaunay* (3 janvier).
— Les Ricochets, comédie en un acte en prose de *Picard* (Odéon, 15 janvier).
— Pyrrhus, par *Lehoc* (27 février).
— Les Projets d'enlèvement, par *Pain* (12 juin).
— La Mère de Duguesclin, par *Dorvo* (27 juin).
— Brueys et Palaprat, comédie en un acte en vers de *M. Étienne* (28 novembre).

1807. Le Mariage de M. Beaufils, comédie en un acte en prose de *M. de Jouy*.

— Le Paravent, par *Planard* (12 décembre).

1808. Plaute ou la Comédie latine, comédie de *Lemercier* (20 février).

— L'Assemblée de Famille, comédie en cinq actes en vers de *M. Ribouté* (26 février).

— L'Homme aux convenances, par *Jouy* (13 avril).

— La Tapisserie, comédie-folie en un acte en prose d'*Alexandre Duval* (1er mars).

— Artaxerce, tragédie de *Delrieu* (30 avril).

— Le Vieil Amateur, prologue en vers pour l'ouverture de l'Odéon, d'*Alexandre Duval* (15 juin).

— La Suite du Menteur, par *Andrieux* (29 octobre).

— Louise ou la Réconciliation, par *Mme Simon Candeille* (14 décembre).

— Baudoin empereur, tragédie de *Lemercier*.

1809. Hector, tragédie de *Luce de Lancival* (1er février).

— Christophe Colomb, comédie historique en vers de *Lemercier* (17 mars).

— Le Chevalier d'industrie, par *Alexandre Duval* (13 avril).

— Le Secret du ménage, comédie en trois actes en vers de *Creuzé de Lesser* (25 mai).

— La Revanche, par *Roger* et *Creuzé de Lesser* (15 juillet).

— Les Oisifs, comédie en un acte en prose de *Picard* (Odéon, 30 octobre).

— Vitellie, par *de Selve* (10 novembre).

— Le Faux Stanislas, comédie en trois actes en prose d'*Alexandre Duval* (Odéon, 28 novembre).

1810. Brunchaut ou les Successeurs de Clovis, tragédie de *M. Aignan* (24 février).

— Le Retour d'un Croisé, comédie en un acte en prose d'*Alexandre Duval* (Odéon, 27 février).

— Le Vieux Fat, par *Andrieux* (6 juin).

1810. Les États de Blois, par *Raynouard* (25 juin).
— Les deux Gendres, comédie en cinq actes en vers de *M. Étienne* (11 août).
1811. Un Lendemain de fortune, par *Picard* (16 janvier).
— Mahomet II, tragédie de *Baour-Lormian* (9 mars).
— L'Heureuse Gageure, par *Désaugiers* (25 mars).
— La Femme misanthrope, par *Duval* (22 avril).
— Le Faux Paysan, comédie en trois actes en vers libres de *M. Planard* (10 décembre).
1812. Le Ministre anglais, par *Riboutté* (26 février).
— Célestine et Faldoni ou les Amants de Lyon, drame historique en trois actes en prose de *M. Hapdé* (Odéon, 16 juin).
— L'Indécis, par *Charbonnier* (17 novembre).
— Le Ci-devant Jeune Homme, comédie en un acte en prose de *MM. Merle* et *Brazier*.
1813. Avis aux mères, par *Dupaty* (14 janvier).
— Tippo-Saeb, tragédie de *M. de Jouy* (27 janvier).
— L'Intrigante, par *Étienne* (6 mars).
— La Suite d'un Bal masqué, comédie en un acte en prose de *M*me *Bawr* (9 avril).
— Ninus, tragédie de *M. Brifaut* (19 avril).
— La Nièce supposée, comédie en trois actes en vers de *M. Planard* (22 septembre).
1814. La Rançon de Duguesclin, par *Arnault*.
— Ulysse, par *Lebrun* (28 avril).
— L'Hôtel garni ou la Leçon singulière, comédie en un acte en vers de *MM. Désaugiers* et *Gentil* (23 mai).
— Une Journée à Versailles, comédie en trois actes en prose de *Georges Duval* (Odéon, 20 décembre).
1815. Les Deux Voisines, par *Désaugiers* (4 février).
— Racine et Cavois, par *Étienne* (26 avril).
— Démétrius, par *Delrieu* (31 octobre).
1816. La Comédienne, par *Andrieux* (6 mars).

1816. Alexandre chez Appelles, par *Delaville* (29 avril).
— Le Mariage de Robert de France, par *Vieillard* (22 juin).
— Charlemagne, tragédie en cinq actes, par *Lemercier* (27 juin).
— La Pensée d'un bon Roi, par *Dubois* (29 juin).
— Les deux Philibert, comédie en trois actes en prose de *Picard* (Odéon, 10 août).
— La Fête d'Henri IV, par *Rougemont* (23 août).
— L'Anniversaire, par *Théaulon*.
— Le Médisant, comédie en trois actes en vers de *Gosse* (23 septembre).
1817. Le Faux bonhomme, par *Lemercier* (25 janvier).
— Germanicus, tragédie de *Arnault père* (22 mars).
— Le capitaine Belronde, comédie en trois actes en prose de *Picard* (4 mars).
— Phocion, par *Royou* (16 juillet).
— Vauglas ou les Anciens Amis, comédie en cinq actes en prose du *même* (Odéon, 28 août).
— L'Homme gris, comédie en trois actes en prose de *d'Aubigny* et *Poujol* (Odéon, 23 septembre).
— La Manie des grandeurs, comédie en cinq actes en vers d'*Alexandre Duval* (21 octobre).
— L'Esprit de parti, comédie en trois actes en vers de *Bert* et *O. Leroy* (22 novembre).
1818. La Jeune Veuve, comédie en un acte de *Delrieu* (21 mai).
— La Famille Glinet, comédie en cinq actes en vers de *Merville* (Théâtre Favart, 18 juillet).
— Partie et Revanche (18 septembre).
— Un Tour de faveur, comédie en un acte en vers d'*Henri de Latouche* et *Émile Deschamps* (Second Théâtre-Français, 23 novembre).
— La Fille d'honneur, comédie en cinq actes et en vers d'*Alexandre Duval* (30 décembre).
1819. Hécube et Polyxène, par *d'Herbigny* (15 janvier).

1819. Orgueil et Vanité, par *Souques* (1er avril).
— Jeanne d'Arc à Rouen, tragédie en cinq actes de *d'Avrigny* (4 mai).
— Saint Louis, tragédie de *Lemercier*.
— Les Femmes politiques, par *Gosse* (14 mai).
— L'Irrésolu, comédie en un acte en vers de *Onésime Leroy* (15 juillet).
— Les Vêpres Siciliennes, tragédie de *Casimir Delavigne* (Odéon, 23 octobre).
— Louis IX, tragédie d'*Ancelot* (5 novembre).
— Le Frondeur, par *Royou* (18 novembre).
— Un Moment d'imprudence, comédie en trois actes en prose de *Waflard* et *Fulgence* (Second Théâtre-Français, 1er décembre).
— Les Deux Méricourt, par *Mlle Vanhove* (1er décembre).
— Le Marquis de Pomenars, comédie en un acte en prose de *Mme Sophie Gay* (18 décembre).
1820. Marie Stuart, tragédie de *Pierre Lebrun* (6 mars).
— Conradin et Frédéric, tragédie de *Liadières* (Second Théâtre-Français, 12 avril).
— Le Retour, par *de Rancé* (2 avril).
— Le Flatteur, par *Gosse* (8 avril).
— Le Folliculaire, comédie en cinq actes en vers de *Delaville de Mirmont* (6 juin).
— Clovis, tragédie en cinq actes de *Viennet* (19 octobre).
— La Démence de Charles VI, tragédie de *Lemercier*, non représentée.
— Jean de Bourgogne, par *Formont* (4 décembre).
— L'Amour et le Procès, par *Gaugiran Nanteuil*.
1821. Le Mari et l'Amant, comédie en un acte en prose de *Vial* (13 février).
— Zénobie, par *Royou* (23 février).

1821. Le Voyage à Dieppe, comédie en trois actes en prose de *Waflard* et *Fulgence* (Second Théâtre-Français, 1er mars).
— Frédégonde et Brunehaut, tragédie de *Lemercier* (Second Théâtre-Français, 27 mars).
— Jeanne d'Albret, par *Carmouche* (20 avril).
— L'Heureuse Rencontre, par *Planard* (1er juin).
— La Mère rivale, comédie en trois actes en vers, par *Casimir Bonjour* (4 juillet).
— Oreste, tragédie de *Mély-Janin* (16 juin).
— Jean sans Peur, tragédie de *Liadières* (15 septembre).
— Louis IX en Égypte, tragédie de *Lemercier* (Second Théâtre-Français).
— Les Deux Candidats ou une Veille d'Élection, comédie en trois actes en prose de *Onésime Leroy* (Second Théâtre-Français, 15 octobre).
— Les Plaideurs sans procès, comédie en trois actes en vers d'*Étienne* (29 octobre).
— Sylla, tragédie de *de Jouy* (27 décembre).
— Le Paria, tragédie de *Casimir Delavigne* (1er décembre).
1822. Le Ménage de Molière, par *Gensoul* (15 janvier).
— Une Aventure de Grammont, par *Mme Sophie Gay* (5 mars).
— Attila, tragédie d'*Hippolyte Bis* (26 avril).
— Régulus, tragédie en trois actes de *Lucien Arnault* (5 juin).
— Les Machabées, tragédie d'*Alexandre Guiraud* (14 juin).
— Les Quatre Ages, par *Merville* (19 août).
— Clytemnestre, tragédie d'*Alexandre Soumet* (7 novembre, Premier Théâtre-Français).
— Saül, tragédie du *même* (9 novembre, Second Théâtre-Français).
— L'Amour et l'Ambition, par *Ribouté* (29 novembre).

1822. Le Célibataire et l'Homme marié, comédie en trois actes en prose de *Waflard* et *Fulgence* (Second Théâtre-Français, 10 décembre).
— Valérie, comédie en trois actes en prose de *Scribe* et *Mélesville* (21 décembre),
1823. Fielding, par *Mennechet* (8 janvier).
— Le Maire du palais, par *Ancelot.*
— L'Éducation ou les deux Cousines, comédie en cinq actes en vers de *Casimir Bonjour* (10 mai).
— Le Laboureur, par *Théaulon* (24 août).
— L'Auteur malgré lui, par *Saint-Remy* (18 octobre).
— Pierre de Portugal, par *Lucien Arnault* (21 octobre).
— Guillaume et Marianne, drame en un acte en prose de *Bayard* (Second Théâtre-Français, 25 novembre).
— L'École des vieillards, comédie en cinq actes et en vers de *Casimir Delavigne* (6 décembre).
— Ébroin, tragédie d'*Ancelot.*
— La Reine de Portugal, tragédie de *Firmin Didot.*
1824. Richard III, par *Lemercier* (1er avril).
— Jane Shore, tragédie de *Liadières* (2 avril).
— Le Méchant malgré lui, par *Dumersan* (29 mai).
— La Saint-Louis à Sainte-Pélagie, par *Lafitte* (24 août).
— Bothwell, par *Empis* (21 juin).
— Eudore et Cymodocée, par *Gary* (17 juillet).
— Le Mari à bonnes fortunes, par *Casimir Bonjour* (30 septembre).
— Fiesque, tragédie d'*Ancelot* (Odéon, 5 novembre).
— Marie ou la Pauvre Fille, par *Mme Sophie Gay* (9 novembre).
— Le Tardif, par *Gensoul* (8 décembre).
1825. Le Cid d'Andalousie, par *Lebrun* (1er mars).
— Judith, par *Comberousse* (16 avril).
— L'Héritage, par *Mennechet* (7 mai).
— La Clémence de David, par *Draparnaud* (7 juin).

1825. Le Château de la ferme, par *Théaulon* (11 juin).
— Le Roman, par *Delaville* (22 juin).
— L'Auteur et l'Avocat, par *Duport* (2 septembre).
— Sigismond de Bourgogne, par *Viennet* (10 septembre).
— Lord Davenant, par *Gensoul* (8 octobre).
— Une Première Représentation, par *O. Leroy* (18 octobre).
— Léonidas, par *Pichat* (26 novembre).
— Le Béarnais, par *Fulgence* (18 décembre).
— La Princesse des Ursins, par *A. Duval* (25 décembre).
— Jeanne d'Arc, tragédie, par *Soumet*.
— Camille, tragédie de *Lemercier*.
1826. L'Amitié des deux âges, par *H. Monnier* (8 février).
— La Petite Maison, par *Mélesville* (24 février).
— La Belle-Mère et le Gendre, comédie en cinq actes en vers de *M. Samson* (Odéon, 20 avril).
— La Démence de Charles VI, tragédie de *M. Delaville* (6 mars).
— L'Intrigue et l'Amour, par *M. Delaville* (1er avril).
— Le Siége de Paris, par *d'Arlincourt* (8 avril).
— Le Rêve du mari, par *Andrieux* (20 mai).
— Pauline, par *Dumersan* (11 juin).
— Le Spéculateur, par *Riboutté* (24 juin).
— Le Duel, par *Léon Halévy* (29 avril).
— Rosemonde, par *Bonnechose* (28 octobre).
— Une Aventure sous Charles V, par *Lafitte* (4 novembre).
— Rienzi, tribun de Rome, tragédie de *M. Drouineau*.
— L'Agiotage, comédie en cinq actes et en prose de *MM. Picard* et *Empis* (25 juillet).
— L'Argent ou les Mœurs du Jour, comédie en cinq actes et en vers de *M. Casimir Bonjour* (12 octobre).
— Le Jeune Mari, comédie en trois actes et en prose de *M. Mazères* (26 novembre).
— Marcel, par *Rougemont* (28 novembre).
— La Mort du Tasse, par *A. Duval* (26 décembre).

1827. Louis XI, drame en cinq actes en prose de *M. Mély-Janin* (15 février).
— Julien dans les Gaules, tragédie de *M. de Jouy* (17 mars).
— Lambert Simnel, par *Picard et Empis* (24 mars).
— Virginie, par *Guiraud* (28 avril).
— Les Trois Quartiers, comédie en trois actes en prose de *Picard* et *Mazères* (31 mai).
— Le Proscrit, par *Arnault* (8 juillet).
— Blanche d'Aquitaine, par *Hippolyte Bis* (19 octobre).
— L'Homme du monde, comédie en cinq actes en prose de *Ancelot* et *Saintine*.
— Le Mariage d'argent, comédie en cinq actes en prose de *Scribe* (3 décembre).
— Racine, par *Brizeux* et *Busoni* (21 décembre).
1828. Molière, par *Dercy* (15 janvier).
— Chacun de son côté, par *Mazères* (25 janvier).
— La Mort de Tibère, tragédie de *Lucien Arnault* (2 février).
— La Princesse Aurélie, comédie en cinq actes en vers de *Casimir Delavigne* (6 mars).
— Le Château de Woodstock, comédie en trois actes en prose d'*Alexandre Duval* (Second Théâtre-Français).
— Perkins Warbec, drame historique en cinq actes en vers de *Fontan* (Second Théâtre-Français).
— Élisabeth de France, par *Soumet* (2 mai).
— L'École de la jeunesse, par *Draparnaud* (2 août).
— Olga ou l'Orpheline moscovite, par *Ancelot* (11 septembre).
— Walstein, par *Liadières* (22 septembre).
— Les Intrigues de cour, par *Jouy* (18 novembre).
— La Duchesse et le Page, par *Antony Béraud* (25 novembre).
— L'Espion, par *Ancelot* (13 décembre).
1829. Isabelle de Bavière, par *Lamothe-Langon* (10 janvier).

1829. Henri III et sa Cour, drame historique en cinq actes en prose, par *Alexandre Dumas* (11 février).
— Le Complot de famille, par *Al. Duval.*
— Marino Faliero, de *Casimir Delavigne* (Porte-Saint-Martin, 30 mai).
— Le Bon garçon, par *Picard* et *Mazères* (18 mars).
— Pertinax, par *Arnault père* (17 mai).
— Une Journée d'élection, par *Delaville* (22 mai).
— Christine, par *Brault* (25 juin).
— Le More de Venise, par *Alfred de Vigny* (24 octobre).
— Élisabeth d'Angleterre, par *Ancelot* (4 décembre).
— Les Inconsolables, par *Scribe* (8 décembre).
— Le Czar Démétrius, tragédie en cinq actes en vers de *Léon Halevy* (1er août).
1830. Clovis, par *Lemercier* (7 janvier).
— Gustave Adolphe, par *Lucien Arnault* (23 janvier).
— Hernani, drame en cinq actes en vers de *Victor Hugo* (25 février).
— Un an, par *Ancelot* (8 mai).
— Françoise de Rimini, par *Drouineau* (28 juin).
— Junius Brutus, par *Andrieux* (13 septembre).
— Corine, par *H. Monnier* (11 septembre).
— La Demoiselle et la Dame, par *Empis* (14 octobre).
— 1760, par *de Longpré* (24 novembre).
— Le Nègre, par *Ozanneaux* (30 octobre).
— Don Carlos ou l'Inquisition (11 décembre).
— Stockholm, Fontainebleau et Rome, trilogie dramatique sur la vie de Christine, en cinq actes, d'*Alexandre Dumas* (Odéon, 30 mars).
1831. Antony, par *Alexandre Dumas* (Porte-Saint-Martin, 3 mai).
— Les Intrigants, par *Delaville* (10 mars).
— Camille Desmoulins, par *Blanchard* (18 mars).

1831. Naissance, Fortune et Mérite, par *Casimir Bonjour* (13 mai).
— L'Amitié des femmes, par Lafitte (31 mai).
— Charlotte Corday, par *Régnier Destourbet* (23 avril).
— Les Rendez-vous, par *Longpré* (11 juin).
— Dominique le Possédé, par *d'Épagny* et *Dupin* (22 juillet).
— La Crainte de l'opinion, par *Barrault* (4 juillet).
— Marion de Lorme, par *Victor Hugo* (août).
— Jacques Clément, par *d'Épagny* (17 août).
— Les Préventions, par *d'Épagny* (5 septembre).
— L'Espion du mari, par *Comberousse* (28 septembre).
— La Famille Lusigny, par *Frédéric Soulié* (15 octobre).
— La Reine d'Espagne, par *de Latouche* (5 novembre).
— Josselin et Guillemette, par *d'Épagny* (15 novembre).
— Pierre III, par *Escousse* (28 novembre).
— La Prédiction, par *Beauvalet* (17 décembre).
1832. Le Prince et la Grisette, par *C. de Lesser* (11 janvier).
— L'anniversaire de Molière, par *d'Épagny* (16 janvier).
— Louis XI, par *Delavigne* (11 février).
— Le Mari de la veuve, par *A. Dumas* (4 avril).
— Clotilde, par *Frédéric Soulié* (11 septembre).
— Voltaire chez madame de Pompadour, par *Charles Desnoyers* et *Lafitte* (12 septembre).
— Le Roi s'amuse, par *Victor Hugo* (22 novembre).
1833. L'Homme et ses Écrits, par *Laverpillière* (22 janvier).
— Guido Reni, par *Antony Béraud* (6 février).
— Le Presbytère, par *Casimir Bonjour* (21 février).
— Clarisse Harlowe, par *Goubeaux* (27 mars).
— Caïus Gracchus, par *Dartois*.
— Plus de Peur que de Mal, par *Auger* (8 mars).
— Les Enfants d'Édouard, par *Casimir Delavigne* (18 mai).
— La Mort de Figaro, par *Rosier* (9 juillet).
— Le Marquis de Rieux, par *d'Épagny* (17 juillet).
— L'Alibi, par *Longpré*.

1833. Bertrand et Raton, par *Scribe* (14 novembre).
— Lucrèce Borgia, par *Victor Hugo* (Porte-Saint-Martin).
— Marie Tudor, par *Victor Hugo* (Porte-Saint-Martin).
1834. La Passion secrète, par *Scribe* (13 mars).
— Une Liaison, par *Empis*.
— Une Aventure sous Charles IX, par *Frédéric Soulié* (20 mai).
— Dernières Scènes de la Fronde, par *Maillan* (5 juillet).
— Heureuse comme une princesse, par *Ancelot* (17 juillet).
— Charles IX, par *Rosier* (30 septembre).
— Lord Byron à Venise, par *Ancelot* (6 novembre).
— L'Ambitieux, par *Scribe* (27 novembre).
1835. Chatterton, d'*Alfred de Vigny* (12 février).
— Richelieu, par *Lemercier*.
— Charlotte Brown, par *Mme de Bawr* (7 avril).
— Angelo, par *Victor Hugo*.
— Les Deux Mahométans, par *Laverpillière* (10 mai).
— Une Présentation, par *Fournier* (1er juin).
— Jacques II, par *Vanderburch*.
— Don Juan d'Autriche, par *Delavigne* (17 octobre).
— Un Mariage raisonnable, par *Ancelot*.
1836. Lord Novart, par *Empis* (27 février).
— Le Testament, par *A. Ducal*.
— Une Famille au temps de Luther (12 avril).
— Un Procès criminel, par *Rosier* (24 mai).
— Marie, par *Mme Ancelot* (11 novembre).
1837. La Camaraderie, par *Scribe* (19 janvier).
— La Vieillesse d'un grand Roi, par *Lockroy* (28 mars).
— Le Bouquet de bal, par *Ch. Desnoyers* (17 avril).
— Julie, par *Empis* (2 mai).
— Les Droits de la femme, par *Théodore Muret* (15 mai).
— Le Chef-d'œuvre inconnu, par *Ch. Lafont* (17 juin).
— Claire, par *Rosier* (4 juillet).
— Le Château de ma nièce, par *Mme Ancelot* (8 avril).

1837. La Marquise de Senneterre, par *Mélesville* (24 octobre).
— Les Indépendants, par *Scribe* (26 novembre).
— Caligula, par *Al. Dumas* (16 décembre).
1838. Le Camp des Croisés, par *Adolphe Dumas* (Odéon, 3 février).
— Une Saint-Hubert, par *de Longpré* (20 février).
— Isabelle, par *Mme Ancelot* (14 mars).
— L'Attente, par *Jules de Wailly*.
— Louise de Lignerolles, par *Legouvé* et *Goubeaux* (6 juin).
— Faute de s'entendre, par *Ch. Duveyrier* (16 juin).
— Les Adieux au pouvoir, par *d'Épagry*.
— Ruy Blas, par *Victor Hugo* (Renaissance).
— Le Ménestrel, par *C. Bernay* (6 août).
— Un Jeune Ménage, par *Empis* (6 septembre).
— Richard Savage, par *Ch. Desnoyers* (11 octobre).
— Maria Padilla, par *Ancelot* (29 octobre).
— La Popularité, par *Casimir Delavigne* (1er décembre).
1839. Le Comité de bienfaisance, par *Jules de Wailly* (30 janvier).
— Les Serments, par *Viennet* (6 février).
— La Course au clocher, par *Arvers*.
— Mademoiselle de Belle-Isle, par *A. Dumas* (2 avril).
— Le Susceptible, par *de Beauplan* (22 mai).
— Il faut que jeunesse se passe, par *Rougemont* (1er juillet).
— Laurent de Médicis, par *L. Bertrand* (24 août).
— L'Alchimiste, par *A. Dumas* (Th. de la Renaissance).
— Un Cas de conscience, par *Ch. Lafont* (9 décembre).
1840. L'École du monde, par *le comte Walewski* (8 janvier).
— La Calomnie, par *Scribe* (20 février).
— Cosima, par *George Sand*.
— Les Souvenirs de la marquise de V..., par *Fournier*.
— La Fille du Cid, par *Casimir Delavigne* (Th. de la Renaissance).
— Eudoxie, par *Théaulon* (18 juillet).

1840. Japhet, par *Scribe* (20 juillet).
— Latréaumont, par *Eugène Sue* (26 septembre).
— Le Verre d'eau, par *Scribe* (17 novembre).
1841. Le second Mari, par *Arvers* (3 avril).
— Le Conseiller rapporteur, par *Casimir Delavigne* (17 avril).
— Le Gladiateur, par *Soumet* (24 avril).
— Le Chêne du roi, par *Soumet* (24 avril).
— La Protectrice, par *Émile Souvestre* (22 mai).
— Un Mariage sous Louis XV, par *A. Dumas* (1er juin).
— La Prétendante, par *Eugène Sue* (6 août).
— Wallia, par *Latour* (*de Saint-Ybars*) (27 septembre).
— Mathieu Luc, par *Cordelier de Lanoue* (Odéon, Second Théâtre-Français, 28 octobre).
— Un Jeune Homme, par *Camille Doucet* (Odéon, 29 octobre).
— Arbogaste, par *Viennet* (20 novembre).
— Une Chaîne, par *Scribe* (29 novembre).
— Ivan de Russie, par *Ch. Lafont* (Odéon, 21 décembre).
1842. M. Montgaillard, par *Rosier*.
— La Double Épreuve, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 22 janvier).
— L'Avocat de sa cause, par *Camille Doucet* (Odéon, 5 fév.).
— Lorenzino, par *Al. Dumas* (24 février).
— Les Ressources de Quinola, par *Balzac* (Odéon, 13 avril).
— Oscar ou le Mari qui trompe sa Femme, par *Scribe* et *Duveyrier* (21 avril).
— Le Tribun de Palerme, par *Latour Saint-Ybars* (Odéon, 7 mai).
— Un Veuvage, par *Samson* (27 mai).
— Agrippine, par *de La Rochefoucauld* (Odéon, 1er juin).
— Le Dernier des marquis, par *Romand* (6 août).
— Le Poète, par *A. Barrière* (Odéon, 15 octobre).
— Le Portrait vivant, par *Mélesville* (17 octobre).
— Cedric, par *Félix Pyat* (Odéon, 26 avril).

1842. Les Deux Impératrices, par *Mme Ancelot* (4 décembre).
— Falstaff, par *P. Meurice* et *A. Vacquerie* (Odéon).
— Une Aventure suédoise, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 12 novembre).
— Le Fils de Cromwell, par *Scribe* (Odéon, 29 novembre).
— Le Baron de la Fleur, par *Camille Doucet* (Odéon, 14 novembre).
— La Main droite et la Main gauche, par *Léon Gozlan* (Odéon, 24 décembre).
1843. Delphine, par *Léon Guillard* (Odéon, 9 févrrer).
— Le capitaine Paroles, par *P. Meurice* et *A. Vacquerie* (Odéon, 28 février).
— Les Burgraves, par *Victor Hugo* (7 mars).
— Le Succès, par *Harel* (Odéon, 9 mars).
— Gaiffer, par *Ferdinand Dugué* (Odéon, 16 mars).
— Les Prétendants, par *Lesguillon* (Odéon, 17 avril).
— Judith, par *Mme de Girardin* (24 avril).
— L'Hameçon de Phenice, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 22 mai).
— Mademoiselle Rose, par *Alph. Royer* et *Gustave Vaez* (Odéon, 22 mai).
— Les Grands et les Petits, par *Harel* (23 mai).
— La Jeunesse de Luther, par *Michel Carré* (Odéon, 25 mai).
— Lucrèce, par *Ponsard* (Odéon, 22 avril).
— Les demoiselles de Saint-Cyr, par *Alexandre Dumas* (25 juillet).
— Pierre Landais, par *Émile Souvestre* (Odéon, 20 octobre).
— Ève, par *Léon Gozlan* (4 novembre).
— Les Moyens dangereux, par *Léon Guillard* (Odéon, 9 novembre).
— La Tutrice, par *Scribe* (27 novembre).
— L'École des princes, par *Lefèbvre* (Odéon, 29 novembre).

1843. Le Médecin de son honneur, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 8 septembre).
— La Duchesse de Châteauroux, par *Mme Sophie Gay* (Odéon, 25 décembre).
— André Chénier, par *Dullière* (Odéon, 27 décembre).
— Le Laird de Dombiki, par *Alex. Dumas* (Odéon, 30 décembre).
1844. Le Pseudonyme, par *Camille Bernay* (Odéon, 18 janvier).
— Un Ménage parisien, par *Bayard* (23 janvier).
— Karel Dujardin, par *A. de Belloy* (Odéon, 30 janvier).
— Le Vieux Consul, par *Arthur Pouroy* (Odéon, 10 février).
— La Famille Cauchois, par *Longpré* (Odéon, 18 février).
— Lucile, par *Mme Achille Comte* (Odéon, 28 février).
— La Comtesse d'Altemberg, par *Alph. Royer* et *Gustave Vaez* (11 mars).
— Champmeslé, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 19 mars).
— Les Trois Femmes, par *Th. Barrière* (Odéon, 13 avril).
— Jeanne Gray, par *Soumet* et *Mme d'Altenheym* (Odéon, 30 mars).
— Sardanapale, par *Lefebvre* (Odéon, 2 mai).
— Les Caprices de la marquise, par *Arsène Houssaye* (Odéon, 12 mai).
— La Ciguë, par *Émile Augier* (Odéon, 13 mai).
— Antigone, par *Meurice* et *Aug. Vacquerie* (Odéon, 21 mai).
— Catherine II, par *Romand* (25 mai).
— Le Mari à la campagne, par *Bayard* et *Jules de Wailly* (3 juin).
— La Jeunesse de Corneille, par *Cocatrix* (Odéon, 6 juin).
— L'École d'un fat, par *Jautard* et *Mme de L'Épinay* (Odéon, 16 juin).
— Diegarias, par *Victor Séjour* (25 juillet).
— L'Héritière, par *Empis* (4 septembre).

1844. Le Bachelier de Ségovie, par *Casimir Bonjour* (Odéon, 15 octobre).
— Le Comte d'Egmont, par *Senty* (Odéon, 22 octobre).
— Le Béarnais, par *Ferdinand Dugué* (23 octobre).
— Le Tisserand de Ségovie, par *Hippolyte Lucas* (Théâtre Français, 4 novembre).
— Une Femme de quarante ans, par *Galoppe d'Onquaire*, (20 novembre).
— Les Nuées d'Aristophanes, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 31 novembre).
1845. Le Guerrero, par *Legouvé* (4 janvier).
— Inez, par *Carlos d'Algarra* (Odéon, 9 janvier).
— Le Lys d'Évreux, par *Loyau de Lacy* (Odéon, 18 janvier).
— Une Bonne Réputation, par *Arnould* (27 janvier).
— Un Comique à la ville, par *Monrose* (Odéon, 30 janvier).
— Albert Hermann, par *Carle Ledhuy* (Odéon, 31 janvier).
— Notre-Dame des Abîmes, par *Léon Gozlan* (Odéon, 20 février).
— Le Docteur amoureux, attribué à *Molière* (Odéon, 1er mars).
— Le Chevalier de Pomponne, par *Mary-Lafon* (Odéon, 15 mars).
— Walstein, par *Villenave* (Odéon, 23 mars).
— Virginie, par *Latour de Saint-Ybars* (5 avril).
— Les Pharaons, par *Ferdinand Dugué* (Odéon, 10 avril).
— Madame de Lucenne, par *Mme Achille Comte* (Odéon, 11 avril).
— L'Eunuque, par *Michel Carré* (Odéon, 19 avril).
— Le Camoens, par *Perrot* (Odéon, 29 avril).
— Une Soirée à la Bastille, par *Adrien de Courcelle* (30 avril).
— La Tour de Babel, par *Liadières* (19 juin).
— Une Confidence, par *Potron* (31 juillet).

1845. L'Enseignement mutuel, par *Ch. Desnoyers* (20 septembre).
— Jeanne de Flandre, par *Hippolite Bis* (29 octobre).
— Un Bourgeois de Rome, par *Octave Feuillet* (Odéon, 15 novembre).
— Un Prologue, par *Théophile Gautier* (15 novembre).
— Un Homme de bien, par *Émile Augier* (18 novembre).
— La Famille Poisson, par *Samson*, de la Comédie-Française (15 décembre).
1846. Diogène, par *Félix Pyat* (Odéon, 6 janvier).
— Jean de Bourgogne, par *Galoppe d'Onquaire* et *Pitre-Chevalier* (7 février).
— L'Alcade de Zalamea, par *Samson*, de la Comédie-Française (Odéon, 12 février).
— La Chasse aux fripons, par *Camille Doucet* (27 février).
— Une Fille du Régent, par *Alexandre Dumas* (1er avril).
— Les Touristes, par *Serret* (Odéon, 6 avril).
— Échec et Mat, par *O. Feuillet* et *P. Bocage* (Odéon, 23 avril).
— Une Nuit au Louvre, par *Vandenburch* (11 mai).
— La Vestale, par *Duhomme* et *Sauvage* (30 mai).
— L'Oncle de Normandie, par *Ch. Lafont* (Odéon, 3 mars).
— L'Ingénue à la cour, par *Mazères* (Odéon, 20 mars).
— Madame de Tencin, par *Marc Fournier* et *Mirecourt* (8 août).
— Les Spéculateurs, par *Durantin* (27 juin).
— Don Gusman, par *Ad. de Courcelle* (22 septembre).
— George d'Alton, par *Arnould* (Odéon, 26 octobre).
— L'Univers et la Maison, par *Méry* (Odéon, 3 novembre).
— Le Nœud gordien, par *Mme Casa-Mayor* (5 novembre).
— Diable ou Femme, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 12 décembre).
— Agnès de Méranie, par *Ponsard* (Odéon, 22 décembre).

1847. L'Ombre de Molière, par *J. Barbier* (Théâtre-Français, 15 janvier).
— Une Année à Paris, par *Mme Ancelot* (Odéon, 21 janvier).
— Un Coup de lansquenet, par *Laya* (31 janvier).
— En Province, par *Serret* (Odéon, 4 février).
— Le Vieux de la Montagne, par *Latour de Saint-Ybars* (6 février).
— Alceste, tragédie grecque, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 16 mars).
— Le Manchon, par *Cordellier de Lanoue* (Odéon, 23 mars).
— Notre Fille est princesse, par *Léon Gozlan* (Théâtre-Français, 23 mars).
— Le Paquebot, par *Méry* (Odéon, 4 avril).
— La Loge de l'Opéra, par *Mme Anaïs Ségalas* (Odéon, 7 avril).
— Le Syrien, par *Latour de Saint-Ybars* (Odéon, 13 avril).
— Le Poète, par *Jules Barbier* (Théâtre-Français, 16 avril).
— La Course à l'héritage, par *Viennet* (Odéon, 29 avril).
— L'Antiquaire (Odéon, 15 mai).
— Egmont, par *L. Rolland* (Odéon, 22 mai).
— Au Petit bonheur, par *Poitevin* (Odéon, 25 mai).
— Scaramouche et Pascarel, par *Michel Carré* (Théâtre-Français, 28 mai).
— Pythias et Damon, par *M. de Belloy* (Odéon, 29 mai).
— Les Notables de l'endroit, par *Ch. Narrey* (Odéon, 29 mai),
— Nouvelles d'Espagne, par *Gustave Vaez* (Odéon, 7 juin).
— Spartacus, par *Magen* (Odéon, 8 juin).
— Une Aventure de Panurge, par *Fillieu* (Odéon, 16 juin).
— Pour Arriver, par *Émile Souvestre* (Théâtre-Français, 8 juillet).
— Isabelle de Castille, par *Baget* (Odéon, 30 septembre).
— Le Passé et l'Avenir, par *Michel Carré* (Odéon, 30 septembre).

1847. Promettre et Tenir, par *Jouhaud* (Odéon, 1er octobre).
— Regardez et ne touchez pas, *Th. Gautier* et *Bernard Lopès* (Odéon, 20 octobre).
— Les Aristocraties, par *Étienne Arago* (Théâtre-Français, 29 octobre).
— La Couronne de France, par *Louis Monrose* (Odéon, 6 novembre).
— Cléopâtre, par *Mme de Girardin* (Théâtre-Français, 13 novembre).
— Un Caprice, par *Alfred de Musset* (Théâtre-Français, 27 novembre).
— En Bonne Fortune, par *Ch. Narrey* (Odéon, 28 novembre).
— Les Tribulations d'un grand homme, par *Bechard* (10 décembre).
— Le Château de cartes, par *Bayard* (Théâtre-Français, 13 décembre).
— Les Atrides, par *Arthur Ponroy* (Odéon, 26 décembre).
— Cécile Lebrun (Odéon, 30 décembre).
— Le Dernier Banquet de 1847, par *Camille Doucet* (Odéon, 30 décembre).
1848. La Marinetta, par *Adrien de Courcelle* (Théâtre-Français, 1er janvier).
— Amour et Bergerie, par *Jules Barbier* (Odéon, 10 janvier).
— Le Protégé de Molière, par *Lesguillon* (Odéon, 15 janvier).
— Le Puff, par *Scribe* (Théâtre-Français, 22 janvier).
— Le Dernier Figaro, par *Lesguillon* (Odéon, 7 février).
— Thersite, par *Rolland de Villarceaux* (Théâtre-Français, 12 février).
— Le Collier du Roi, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 19 février).
— L'Hôtel César, par *L. Thiboust* (Odéon, 6 mars).

1848. La Fille d'Eschyle, par *Autran* (Odéon, 9 mars).
— Le Dernier des Kernox, par *Émile Souvestre* (Théâtre-Français, 10 mars).
— L'Aventurière, par *Émile Augier* (Théâtre-Français, 23 mars).
— Le Roi attend, par *George Sand* (Théâtre-Français, 6 avril).
— Il Faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, par *Alfred de Musset* (Théâtre-Français, 7 avril).
— La Rue Quincampoix, par *Ancelot* (Théâtre-Français, 28 avril).
— La Marquise d'Aubray, par *Ch. Lafont* (Théâtre-Français, 28 avril).
— Les Pâques véronnaises, par *Judicis* (13 mai).
— Une Heure en Bretagne, par *L. Thiboust* (27 mai).
— Les Frais de la guerre, par *Léon Guillard* (Théâtre-Fran- 16 juin)-
— Il ne Faut jurer de rien, par *Alfred de Musset* (22 juin).
— Les Portraits, par *A. de Courcelle* (7 juillet).
— Werner, par *Ch. Lafont* (Théâtre-Français, 20 juillet).
— Les Femmes fortes, par *Jules Barbier* (25 juillet),
— Van Dyck à Londres, par *Michel Carré* (8 août).
— Le Club des femmes, par *Méry* (Odéon, 19 août).
— Doute et Croyance, par *Cournier* (Odéon, 19 août).
— Blaise Pascal, par *Costa* (23 septembre).
— Le 24 Février, par *P. Lacroix* (30 septembre).
— Les Deux Chemins, par *Groult* (Odéon, 1er octobre).
— La Vieillesse de Richelieu, par *Octave Feuillet* et *Paul Bocage* (Théâtre-Français, 2 novembre).
— André del Sarte, par *Alfred de Musset* (Théâtre-Fran- 21 novembre).
— Macbeth de Shakespeare, par *Émile Deschamps* (Odéon, 23 novembre).
— Le Roué innocent, par *Delvaux* (Odéon, 16 décembre).

1848. Les Convenances d'argent, par *d'Épagny* (Odéon).
— Daniel, par *Ch. Lafont* (Théâtre-Français, 25 décembre).
1849. Bon Gré mal gré, par *Jules Barbier* (Théâtre-Français, 9 janvier.)
— La Corruption, par *Amédée Lefèvre* (Théâtre-Français, 6 janvier).
— Jacques Martin, par *Gaston de Montheau* (Odéon, 17 janvier).
— Une Double Leçon, par d'*Épagny* (24 janvier).
— L'Amitié des femmes, par *Mazères* (10 février).
— Rachel ou la belle Juive, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 17 février).
— Louison, par *Alfred de Musset* (Théâtre-Français, 22 février).
— La Mort de Strafford, par *Durantin* (Odéon, 3 mars).
— Les Viveurs de la Maison d'Or, par *Louis Monrose* (Odéon, 7 mars).
— La Paix à tout prix, par *Ernest Serret* (Théâtre-Français, 19 mars).
— Le Moineau de Lesbie, par *Barthet* (Théâtre-Français, 19 mars).
— Adrienne Lecouvreur, par *Scribe* (Théâtre-Français, 14 avril).
— Sans le vouloir, par *Michel Carré* (Odéon, 19 avril).
— Le Guérillas, par *Léonce* et *Nus* (Odéon, 19 avril).
— Une Orientale, par *Jules Barbier* (Odéon, 19 avril).
— Compter sans son hôte, par *Mlle Augustine Brohan* (Théâtre-Français, 1er mai).
— La Famille, par *Moleri* (Odéon, 3 mai).
— Les Bourgeois des métiers, par *Gustave Vaez* (Odéon, 15 mai).
— On ne saurait penser à tout, par *A. de Musset* (Théâtre-Français, 30 mai).

1849. La Ligue des amants, par *Dessessarts* (Théâtre-Français, 18 août).
— La Chute de Séjan, par *Victor Séjour* (Théâtre-Français, Odéon, 21 août).
— Le Trembleur, par *Mme Anaïs Segalas* (Odéon, 8 septembre).
— La Jeunesse du Cid, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 8 septembre).
— Éveline, par *Mme de Prébois* (Odéon, 5 octobre).
— La Fornarina, par *Méry* (Odéon, 5 octobre).
— Deux Hommes, par *Adolphe Dumas* (25 octobre).
— L'héritier du Czar, par *Paul Foucher* (Odéon, 26 octobre).
— Le Testament de César, par *Jules Lacroix* (Théâtre-Français, 10 novembre).
— Raymond Varney, par *Baget* (14 novembre).
— François le Champy, par *George Sand* (Odéon, 23 novembre).
— Gabrielle, par *Émile Augier* (Théâtre-Français, 15 novembre).
— Les Gardes françaises, par *Hervé* (Odéon, 16 décembre).
1850. Les Deux Célibats, par *Jules de Wailly* et *Overnay* (5 janvier).
— L'Avoué par amour, par *Edmond Cottinet* (Théâtre-Français, 9 février.)
— Figaro en prison, par *Lesguillon* et *Louis Monrose* (Théâtre-Français, 9 février).
— Une Nuit blanche, par *Boquillon* (Odéon, 10 février).
— Le Carrosse, par *Mérimée* (Théâtre-Français, 13 mars).
— Vous n'êtes que Marquis, par *Lelion* (Odéon, 17 mars).
— Charlotte Corday, par *Ponsard* (Théâtre-Français, 23 mars).
— Planètes et Satellites, par *Méry* (Odéon, 5 avril).
— Le Martyre de Vivia, par *Reboul* (Odéon, 6 avril).

1850. Le Charriot d'enfant, par *Méry* et *Gérard de Nerval* (Odéon, 13 mai).
— La Queue du chien d'Alcibiade, par *Léon Gozlan* (20 mai).
— La Migraine, par *Viennet* (Théâtre-Français, 7 juin).
— Horace et Lydie, par *Ponsard* (Théâtre-Français, 19 juin).
— Le Chandelier, par *Alfred de Musset* (Théâtre-Français, 29 juin).
— Une Discrétion, par *Plouvier* (Théâtre-Français, 2 août).
— Héraclite et Démocrite, par *Foussier* (Théâtre-Français, 31 août).
— Un Mariage sous la Régence, par *Léon Guillard* (Théâtre-Français, 21 septembre).
— Les Péchés de jeunesse, par *Émile Souvestre* (Odéon, 28 septembre).
— Les Contes de la reine de Navarre, par *Scribe* et *Legouvé* (Théâtre-Français, 18 octobre).
— Sapho, par *Philoxène Boyer* (Odéon, 13 novembre).
— Les Baisers, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 13 novembre).
— Les Amoureux sans le savoir, par *Jules Barbier* (14 novembre).
— Les Ennemis de la maison, par *Camille Doucet* (Théâtre-Français, 6 décembre).
— Le Joueur de flûte, par *Émile Augier* (Théâtre-Français, 19 décembre).
— La Fin de la comédie, par *Taxile Delord* (Odéon, 23 décembre).

1851. Le Testament d'un garçon, par *Ch. Desnoyers* et *Eugène Nus* (Odéon, 4 janvier).
— Un Paysan d'aujourd'hui, par *Émile Souvestre* (Odéon, 16 janvier).
— Don Gaspar, par *Lelioux* (Odéon, 1er février).
— Valeria, par *Maquet* et *Jules Lacroix* (Théâtre-Français, 20 février).

1851. Pierrot, par *Adrien de Courcelle* (Odéon, 2 mars.
— Christian et Marguerite, par *Mercier* et *Éd. Fournier* (6 mars).
— Bataille de dames, par *M. Scribe* et *Legouvé* (Théâtre-17 mars).
— Les Contes d'Hoffmann, par *Jules Barbier* et *Michel Carré* (Odéon, 21 mars).
— C'est la Faute du mari, par *Mme de Girardin* (Théâtre-Français, 1er mai).
— La Fin du roman, par *Léon Gozlan* (Théâtre-Français, 31 mai).
— Les Caprices de Marianne, par *Alfred de Musset* (Théâtre-Français, 14 juin).
— Les Bâtons flottants, par *Liadières* (14 juin).
— Mathurin Regnier, par *Ferd. Dugué* (Théâtre-Français, 22 août).
— Les Familles, par *Ernest Serret* (Odéon, 6 septembre).
— Sous les pampres, par *Jules Lorrin* (Odéon, 19 septembre).
— Livre III, Chapitre Ier, par *Eug. Pierron* et *Adolphe Laferrière* (Odéon, 19 septembre).
— Le Dernier Abencerage, par *Beauvallet* (Théâtre-Français, 9 octobre).
— Les Derniers Adieux, par *Jules Barbier* et *Michel Carré* 25 octobre).
— Mademoiselle de la Seiglière, par *Jules Sandeau* (Théâtre-Français, 4 novembre).
— Les Droits de l'homme, par *M. Premaray* (Odéon, 6 novembre).
— Les Marionnettes du docteur, par *Michel Carré* et *Jules Barbier* (Odéon, 29 décembre).
1852. La Diplomatie du ménage, par *Mme Berton* (Théâtre-Français, 7 janvier).
— Hommage à Molière, par *Tailhand* (Odéon, 16 janvier).

1852. Le Premier Tableau du Poussin, par *Tailhand* (Odéon, (3 février).
— Un Bal d'avoué, par *Melesville* (Odéon, 13 février).
— L'Original et la Copie, par *Jautard* et *G. Hermant* (Odéon, 15 février).
— Diane, par *Émile Augier* (Théâtre-Français, 19 février).
— Pour et Contre, par *Lafitte* et *E. Nyon* (Théâtre-Français, 22 janvier).
— Les Cinq Minutes du Commandeur, par *Léon Gozlan* (Odéon, 8 mars).
— Trois Amours de Tibule, par *Tailhand* (Théâtre-Français, 26 mars).
— Dos à dos, par *Mme Roger de Beauvoir* (Odéon, 2 avril).
— L'Un et l'autre, par *Mme Roger de Beauvoir* (Théâtre-Français, 5 avril).
— Le Mari d'occasion, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 11 avril).
— L'Exil de Machiavel, par *Léon Guillard* (Odéon, 16 avril).
— Les Absents ont raison, par *Mme Anaïs Segalas* (Odéon, 7 mai).
— La Chasse au lion, par *Najac* (Odéon, 19 mai).
— Le Bougeoir, par *Caraguel* (Odéon, 21 mai).
— Ulysse, par *Ponsard* (Théâtre-Français, 18 juin).
— Le Sage et le Fou, par *Méry* (Théâtre-Français, 6 août).
— Le Bonhomme jadis, par *Henri Murger* (Théâtre-Français, 21 août).
— Marie de Beaumarchais, par *Galoppe d'Onquaire* (Odéon, 5 septembre).
— Les Filles sans dot, par *Lefranc* (Odéon, 5 septembre).
— Stella, par *Francis Wey* (Théâtre-Français, 14 septembre).
— La Tante Ursule, par *Moleri* (Odéon, 26 septembre).
— Richelieu, par *Lelioux* (Odéon, 20 octobre).
— Les Quatre Coins, par *Battu* (Odéon, 7 novembre).

1852. Sullivan, par *Melesville* (Théâtre-Français, 11 novembre.)
— Grandeur et Décadence de M. Prudhomme, par *Alph. Royer* et *Gustave Vaez* (Odéon, 23 novembre).
— Le Loup dans la bergerie, par *Arnould Fremy* (Odéon, 19 décembre).
— Le Cœur et la Dot, par *Mallefille* (Théâtre-Français, 24 décembre).
— Le Feuilleton d'Aristophane, par *Philoxène Royer* et *Théodore de Banville* (Odéon, 27 décembre).

1853. Lady Tartuffe, par *Mme de Girardin* (Théâtre-Français, 11 février).
— Les Œuvres d'Horace, par *Pierron* (Odéon, 11 février).
— La Malaria, par le marquis *A. de Belloy* (Théâtre-Français, 25 février).
— L'Honneur et l'Argent, par *Ponsard* (Odéon, 11 mars).
— Souvenirs de voyage, par *Amédée Achard* (Théâtre-Français, 16 mars).
— Les Lundis de Madame, par *Allard* (Théâtre-Français, 1er avril).
— Le Roman de village, par *Éd. Fournier* (Odéon, 5 juin).
— Le Lys dans la vallée, par *Th. Barrière* (Théâtre-Français, 14 juin).
— Gusman le Brave, par *Méry* (Odéon, 19 septembre).
— Murillo, par *Aylic Langlé* (Théâtre-Français, 18 octobre).
— Une Journée d'Agrippa d'Aubigné, par *Éd. Foussier* (Théâtre-Français, 5 novembre).
— Mauprat, par *George Sand* (Odéon, 28 novembre).
— La Pierre de touche, par *Émile Augier* et *Jules Sandeau* (Théâtre-Français, 23 décembre).
— Souvent femme varie, par *Amédée Achard* (Odéon, 25 décembre).

1854. Romulus, par *Alexandre Dumas* (Théâtre-Français, 13 janvier).
— Mon Étoile, par *Scribe* (Théâtre-Français, 6 février).
— La Joie fait peur, par *Mme de Girardin* (Théâtre-Français, 25 février).
— Le Laquais d'Arthur, par *Lordereau* (Odéon, 15 mars).
— La Taverne des étudiants, par *Sardou* (Odéon, 1er avril).
— La Conquête de ma femme, par *Leroy* (Odéon, 4 avril).
— Au Printemps, par *Laluyé* (Odéon, 24 avril).
— La Servante du Roi, par *Duhomme* et *Sauvage* (Odéon, 24 avril).
— Mademoiselle Aïssé, par *Paul Foucher* (Théâtre-Français, 25 avril).
— Que dira le monde, par *Ernest Serret* (Odéon, 17 mai).
— Le Double Veuvage, par *Léon Guillard* (Théâtre-Français, 17 mai).
— Le Dernier Crispin, par *Ch. Lafont* (Odéon, 4 juin).
— Le Songe d'une nuit d'hiver, par *Plouvier* (Théâtre-Français, 12 juin).
— La lampe de Davy, par *Christien Ostrowski* (Odéon, 19 juin).
— La Reine de Lesbos, par *Juillerat* (Théâtre-Français, 22 juin).
— La Comédie à Ferney, par *Louis Lurine* et *Albéric Second* (Théâtre-Français, 15 juillet).
— Amour et Caprice, par *Judicis* et *Blanquet* (Odéon, 18 septembre).
— Le Vicaire de Wakefield, par *Tisserant* (Odéon, 18 septembre).
— La Conscience, par *Alexandre Dumas* (Odéon, 6 novembre).
— La Ligne droite, par *Marc Monnier* (Odéon, 4 octobre).
— La Niaise, par *Mazères* (Théâtre-Français, 10 novembre).

1854. Rosemonde, par *Latour de Saint-Ybars* (Théâtre-Français, 21 novembre).
— La Dot de ma fille, par *Samson* (Théâtre-Français, 13 décembre).
1855. Un Conseil d'ami, par *Pourchel* (Odéon, 7 janvier).
— Molière enfant, par *Vierne* (Odéon, 14 janvier).
— La Czarine, par *Scribe* (Théâtre-Français, 15 janvier).
— Donnez aux pauvres, par *Premaray* (Odéon, 1er février).
— La Femme d'un grand homme, par *Durantin* (Odéon, 3 février).
— L'Essai du mariage, par *Méry* (Théâtre-Français, 6 mars).
— Les Jeunes gens, par *Laya* (Théâtre-Français, 10 mars).
— Péril en la demeure, par *Octave Feuillet* (Théâtre-Français 19 avril).
— L'Oncle de Sicyone, par *Clément* (Odéon, 19 avril).
— Un Mauvais Riche, par *Ernest Serret* (Odéon, 27 avril).
— Le Gâteau des Rois, par *Léon Gozlan* (Théâtre-Français, 31 avril).
— Par droit de conquête, par *Legouvé* (Théâtre-Français, 7 juin).
— Médée, tragédie grecque, par *Hippolyte Lucas* (Odéon, 20 juin).
— Le Mariage par ordre, par *Pellaert* (Odéon, 20 juin).
— Le Mur mitoyen, par *Bercioux* (Odéon, 5 juillet).
— L'Amour et son train, par *Octave Lacroix* (15 septembre).
— La Ligne droite, par *Marc Monnier* (reprise au Théâtre-Français, 17 septembre).
— La Raisin, par *Roger de Beauvoir* (Odéon, 17 octobre).
— La Joconde, par *Paul Foucher* (19 novembre).
— La Florentine, par *Charles Edmond* (Odéon, 28 novembre).
— Peintres et Bourgeois, par *Henri Monnier* (Odéon, 13 décembre).

1855. Maître Favilla, par *George Sand* (15 décembre).
1856. La Revanche de Lauzun, par *Paul de Musset* (Odéon, 19 janvier).
— Les Piéges dorés, par *Ar. de Beauplan* (Th. Français, 21 janvier).
— Qui Perd gagne, par *H. Crémieux* et *E. Lamé* (Odéon, 21 janvier).
— Guillery, par *Edmond About* (Théâtre-Français. 1er février).
— Le Réveil du mari, par *de Najac* et *G. Vattier* (28 février).
— Michel Cervantès, par *Th. Muret* (Odéon, 28 mars).
— Le Lièvre et la Tortue, par *Juillerat* (Odéon, 5 avril).
— Comme il vous plaira, par *George Sand* (Théâtre-Fran- 12 avril).
— La Bourse, par *Ponsard* (Odéon, 6 mai).
— Le Village, par *Octave Feuillet* (Théâtre-Français, 2 juin).
— Le Mariage de Corneille, par *P. Mignard* (Odéon, 6 juin).
— La Statuette d'un grand homme, par *Léon Guillard* et *A. Bézier* (8 août).
— Le Médecin de l'âme, par *Léon Guillard* et *A. Desvignes* (Odéon, 4 septembre).
— Fais ce que dois advienne que pourra, par *A. de Courcelle* et *H. de Lacretelle* (17 septembre).
— Madame de Montarcy, par *Louis Bouilhet* (Odéon, 6 novembre).
— Le Berceau, par *Michel Carré* et *Jules Barbier* (Théâtre-Français, 16 novembre).
1857. La Réclame, par *Arnould Frémy* (Odéon, 7 janvier).
— Les Gens de théâtre, par *Édouard Brisebarre* et *Eugène Nyon* (Odéon, 29 janvier).

1857. Le Tasse à Sorrente, par *le marquis de Belloy* (Odéon, 7 février).
— Un Vers de Virgile, par *Mélesville* (Théâtre-Français, 14 février).
— France de Simiers, par *F. Dugué* (Odéon, 10 mars).
— La Fiammina, par *Mario Uchard* (Théâtre-Français, 12 mars).
— Le Cousin du roi, par *Philoxène Boyer* et *Théodore de Banville* (Odéon, 4 avril).
— André Gérard, par *Victor Séjour* (Odéon, 30 avril).
— Louise Miller, par *Bravard* (Odéon, 11 septembre).
— Le Pamphlet, par *Ernest Legouvé* (Théâtre-Français, 7 octobre).
— Le Perroquet gris, par *Adrien Lelioux* (Odéon, 21 octobre)
— Christine, reine de Suède, par *Paul de Musset* (Odéon, 18 novembre).
— Le Fruit défendu, par *Camille Doucet* (Théâtre-Français, 22 novembre).
— Le Rocher de Sisyphe, par *Édouard Didier* (Odéon, 11 décembre).
1858. Le Bonheur chez soi, par *Victor Duhamel* (Odéon, 19 janvier).
— Feu Lionel ou Qui vivra verra, par *Scribe* et *Potron* (23 janvier).
— La Jeunesse, par *Émile Augier* (Odéon, 6 février).
— Le Retour du mari, par *Mario Uchard* (Theâtre-Français, 1er mars).
— Les Doigts de fée, par *Scribe* et *Legouvé* (Théâtre-Français, 29 mars).
— L'École des ménages, par *Arthur de Beauplan* (Odéon, 11 mai).
— Une Femme heureuse, par *Auguste Supersac* (16 mai).
— Les Deux Frontins, par *Mery* et *Siraudin* (10 juin).

1858. Le Marchand malgré lui, par *Amédée Rolland* et *Jean Duboys* (Odéon, 7 septembre).
— Maître Wolf, par *Mme Adam Boisgontier* (Odéon, 7 septembre).
— Œdipe roi, traduction de Sophocle, par *Jules Lacroix* (18 septembre).
— La Mouche du coche, par *Marc Monnier* (Odéon, 6 octobre).
— Frontin malade, par *Jules Viard* et *H. de la Madeleine* (Odéon, 6 octobre).
— La Vénus de Milo, par *le comte Louis d'Assas* (Odéon, 15 octobre).
— Ce que fille veut, par *Léon Halévy* (Odéon, 27 octobre).
— Le Luxe, par *Jules Lecomte* (Théâtre-Français, 10 novembre).
— Hélène Peyron, par *Louis Bouilhet* (Odéon, 11 novembre).
— Héro et Léandre, par *Louis Ratisbonne* (14 décembre).
1859. La Saint-Hubert, par *Henri Boisseaux* (Odéon, 13 janvier).
— Les Grands Vassaux, par *Victor Séjour* (Odéon, 10 février).
— Rêves d'amour, par *Scribe* et *Biéville* (Théâtre-François, 1er mars).
— A Deux de jeu, par *René de Rovigo* (Odéon, 12 mars).
— Le Droit Chemin, par *Latour* (*de Saint-Ybars*) (28 mars).
— Le Poème de Claude, par *Léopold Laluyé* (Odéon, 14 avril).
— Souvent homme varie, par *Auguste Vacquerie* (Théâtre-Français, 2 mai).
— Un Usurier de village, par *Amédée Rolland* et *Charles Bataille* (Odéon, 4 mai).
— Selma, par *Viennet* (Odéon, 14 mai).

1859. Un Portrait de maître, par *Barillot* (Odéon, 1er septembre).
— Noblesse oblige, par *Ange de Keraniou* (Odéon, 1er septembre).
— Le Testament de César Girodot, par *Adolphe Belot* et *Edmond Villetard* (Odéon, 30 septembre).
— Les Projets de ma tante, par *Henri Nicolle* (Théâtre-Français, 8 octobre).
— Une Fille de Voltaire, par *De Rostan* (Odéon, 8 octobre).
— Le Passé d'une femme, par *Ch. Lafont* et *Frédéric Béchard* (Odéon, 26 octobre).
— Le duc Job, par *Léon Laya* (Théâtre-Français, 4 novembre).
— Qui Femme a, guerre a, par *Mlle Augustine Brohan* (Théâtre-Français, 13 décembre).
— Les Équipées de Stenio, par *Paul Juillerat* (Odéon, 27 décembre).

1860. Le Quinze janvier, par *Henri de Bornier* (Théâtre-Français, 15 janvier).
— La Fête de Molière, par *Alexis Martin* (Odéon, 15 janvier).
— Un Parvenu, par *Amédée Rolland* (Odéon, 1er mars).
— Le Feu au couvent, par *Th. Barrière* (Théâtre-Français, 12 mars).
— Daniel Lambert, par *Charles de Courcy* (Odéon, 13 avril).
— Les Profits du jaloux, par *de Leris* (Odéon, 4 mai).
— Les Deux Veuves, par *F. Mallefille* (Théâtre-Français, 14 mai).
— Une Veuve inconsolable, par *C. Perruchot* (Odéon, 19 mai).
— L'Africain, par *Ch. Edmond* (Théâtre-Français, 5 août).
— Les Mariages d'amour, par *Ernest Dubreuil* (Odéon, 1er septembre).

1860. Le Parasite, par *Édouard Pailleron* (Odéon, 1er septembre).

— Les Vertueux de province, par *Galoppe d'Onquaire* (Odéon, 3 octobre).

— La Vengeance du mari, par *Adolphe Belot* (Odéon, 24 octobre).

— La Considération, par *Camille Doucet* (Théâtre-Français, 6 novembre).

— L'Épreuve après la lettre, par *Alphonse de Launay* et *Ernest Razetti* (Odéon, 10 novembre).

— L'Oncle Million, par *Louis Bouilhet* (Odéon, 7 décembre).

1861. Les Effrontés, par *Émile Augier* (Théâtre-Français, 10 janvier).

— Les Frélons, par *Ernest Capendu* (Odéon, 24 janvier).

— Le Portrait d'une jolie femme, par *Rochefort* (Odéon, 13 mars).

— Jaloux du passé, par *Scholl* (Odéon, 22 mars).

— Béatrix, par *Legouvé* (Odéon, 25 mars).

— Un Jeune homme qui ne fait rien, par *Legouvé* (Théâtre-Français, 3 avril).

— L'Illusion comique, de *P. Corneille* (Théâtre-Français, 6 juin).

— L'Institutrice, par *P. Foucher* (Odéon, 2 septembre).

— Le Décaméron, par *Blaze de Bury* (Odéon, 2 septembre).

— Le Revers de la médaille, par *Léonce* et *Moléri* (Odéon, 24 septembre).

— Les Vacances du docteur, par *A. Rolland* (Odéon, 18 octobre).

— Les Parents terribles, par *Belot* et *Journault* (Odéon, 7 novembre).

— Le Mur mitoyen, par *E. Pailleron* (Odéon, 10 décembre).

1862. Gaëtana, par *E. About* (Odéon, 3 janvier).

1862. Vente au profit des pauvres, par *Najac* (Odéon, 16 janvier).

— L'Honneur et l'argent, par *Ponsard* (reprise au Théâtre-Français, 21 janvier).

— Le Comte de Boursouffle, par *Voltaire* (Odéon, 28 janvier).

— La Dernière Idole, par *Lépine* et *Daudet* (Odéon, 4 fév.).

— La Jeunesse de Grammont, par *Prémaray* (Odéon, 4 février).

— La Loi du cœur, par *Laya* (Théâtre-Français, 6 mars).

— Diane de Valneuil, par *C. De Courcy* (Odéon, 8 mars).

— Les Deux Lièvres, par *Lesguillon* (Odéon, 21 mars).

— La Papillonne, par *Sardou* (Théâtre-Français, 11 avril).

— Les Parisiens, par *Th. Barrière* (reprise à l'Odéon, le 3 mai).

— Corneille à la butte Saint-Roch, par *E. Fournier* (Théâtre-Français, 6 juin).

— Le Marquis Harpagon, par *R. Deslandes* (Odéon, 1er septembre).

— Le Paradis trouvé, par *E. Fournier* et *P. Mercier* (Odéon, 1er septembre).

— Dolorès, par *L. Bouilhet* (Théâtre-Français, 22 sept.).

— Le Mariage de Vadé, par *A. Rolland* et *J. Du Boys* (Odéon, 7 octobre).

— Le Doyen de Saint-Patrick, par *L. De Wailly* et *L. Ulbach* (Odéon, 20 novembre).

— Le Fils de Giboyer, par *Émile Augier* (Théâtre-Français, 1er décembre).

— Niobé, par *A. Schmidt* (Odéon, 12 décembre).

— L'Ami du mari, par *Mme D. Rouy* (Odéon, 12 décembre).

— Misanthropie et Repentir, trad. nouv. de *Pagès* (Odéon, 24 décembre).

TABLE DU TROISIÈME VOLUME

TABLE

DES

AUTEURS, ACTEURS, ETC.

ET

DES PIÈCES QU'ON CITE DANS CE VOLUME

W.